التذوق الأدبي

طبيعته- نظرياته- مقوماته
معاييره- قياسه



د. ماهر شعبان عبد البـاري





مكتبة
مؤمن قريش
لو وضع إيمان أبي طالب في كفة ميزان وإيمان هذا الخلق في الكفة الأخرى لرجح إيمانه .
الإمام الصادق (ع)
moamenquraish.blogspot.com





طبيعته- نظرياته- مقوماته
معاييره- قياسه

عنوان الكتاب: التذوق الأدبي.. طبيعته- نظرياته- مقوماته - معاييره- قياسه
تأليف: د. ماهر شعبان عبد الباري
رقم التصنيف: **810**
رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: **2008/12/4196**
الموضوع الرئيسي: التذوق الادبي //الادب العربي// العصر الحديث
تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الطبعة الأولى، 2009 - 1430



www.daralfiker.com
المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان
ساحة الجامع الحسيني - سوق البتراء - عمارة الحجيري
هاتف: 4621938 6 962+ فاكس: 4654761 6 962+
ص.ب: 183520 عمان 11118 الأردن
بريد الكتروني: info@daralfiker.com
بريد المبيعات: sales@daralfiker.com

ISBN: 9957-07-623-8

المطابع المركزية - الأردن

التذوق الأدبي

طبيعته- نظرياته- مقوماته
معاييره- قياسه

د. ماهر شعبان عبد البـاري

الطبعة الأولى
1430-2009



إهداء

إلى رائد التذوق الأدبي في مصر والعالم العربي
الأستاذ الدكتور / رشدي أحمد طعيمة
إذا كان عمر الناس يحسب بدورة الفلك ، فإن عمر المشتغلين بالعلم يحسب بمصاحبة العلماء.

تحية حب ، وتجلة عرفان

ابنكم
ماهر شعبان

الفصل الثالث : طبيعة التذوق الأدبي

الفصل الرابع : نظريات التذوق الأدبي

الفصل السابع : المتلقي وتذوق العمل الأدبي

الفصل الثامن : مناهج التذوق الأدبي

الفصل التاسع : معايير التذوق الأدبي

الفصل العاشر : قياس التذوق الأدبي

مقدمة

قحطت البادية في أيام هشام بن عبد الملك ، فقدمت عليه العرب ، فهابوا أن يكلموه ، وكان فيهم درواس بن حبيب ، وهو ابن ست عشرة سنة ، له ذؤابة ، وعليه شامتان ، فوقعت عين هشام عليه ، فقال لحاجبه : ما شاء أحدٌ أن يدخل على إلا دخل حتى الصبيان ، فوثب درواس حتى وقف بين يديه مطرقًا ، فقال : يا أمير المؤمنين إن للكلام نشرًا وطيًا ، وإنه لا يعرف ما في طيه إلا بنشره ، فإن أذن لي أمير المؤمنين أن أنشره نشرته ، فأعجبه كلامه ، وقال له : انشره لله دَرُك ، فقال : يا أمير المؤمنين إنه أصابتنا سنونٌ ثلاث : سنة أذابت الشحم، وسنة : أكلت اللحم، وسنة : دقت العظام ، وفي أيديكم فضول مال ، فإن كان لله ففرقوها على عباده ، وإن كانت لهم ، فعلام تحبسونها عنهم ؟ ، وإن كانت لكم فتصدقوا بها عليهم ، فإن الله يجزي المتصدقين ، فقال : هشام: ما ترك الغلام لنا في واحدة من الثلاث عذرًا ، فأمر للبوادي بمائة ألف دينار ، وله بمائة ألف درهم ، ثم قال : ألا حاجة ؟ قال : ما لي في خاصة نفسي دون عامة المسلمين ، فخرج من عنده وهو من أجل القوم .

هكذا كانت تتذوق الكلمات، وكان للكلمات – التي هي اللبنة الأولى لفن الأدب – فعل السحر الذي يدفع المتلقي إلى نوع من الاستجابة العملية إزاءها ، ولقد تعددت استجابات المتلقين إزاء العمل الأدبي ، فمنهم من يستجيب لهذا العمل استجابة خفية غير ظاهرة ، وهذه الاستجابة تتمثل في تأثر هذا المتلقي أو ذاك بالعمل استجابة تقف عند حد الانفعال به فقط ، ولا تتعداه إلى نوع من السلوك العملي ، وتتمثل هذه الاستجابة في مشاركة المتذوق للأديب في انفعالاته ، ومشاعره ، وأحاسيسه ، ومن المتلقين من ينزع إلى نوع من الاستجابة الظاهرة للرائي، التي تبدو في سلوك عياني مشاهد يقوم به هذا المتلقي ، كأن يفعل شيئًا ما ، فنراه ينفعل بالكلمة المقروءة أو المسموعة، ويسلك سلوكًا عمليًا نحو أداء عمل ما أو فعله ، كأن يعمل ، أو يبني ، أو يزرع ، أو يشن الحرب، أو يرتكب جرمًا ، أو يخفض أجنحة السلام بين الأفراد أو الشعوب، إلى غير ذلك من مظاهر ترى وتشاهد .

وإذا كان التذوق الأدبي يرتبط ارتباطًا عضويًا باللغة ؛ لأن اللغة بصفة عامة هي مادة الأدب، فإن لهذه اللغة وظيفة أساسية ، تتمثل في تحقيق الفهم والإفهام بين بني البشر، أو ما يسمى بالوظيفة الاتصالية للغة، تلك الغاية التي تدفع الإنسان للتعبير عن حاجاته ، ورغباته ، وانفعالاته، كما أنها أداة الإنسان التي يستعين بها لقضاء مصالحه ، أو تصريف شؤون عيشه ، نقول إذا كانت اللغة تحقق هذه الوظيفة فإن لها وظيفة أخرى تتعدى وظيفتها الاتصالية هذه ، وتبدو هذه الوظيفة في الشعور بالجمال، وباللذة الفنية التي تنعكس في لون من التعبير الجميل تتوافر فيه

ألوان من الصنعة والجمال الفني ، كما تنقل إلينا انفعالات الأدباء والمبدعين ، وتصور أحاسيسهم وشعورهم ، بحيث نتأثر بها ونشاركهم إياها ، وهذا ما يسمي بفن الأدب .

ويعد التذوق الأدبي هو المحصلة النهائية لدرس الأدب والنقد والبلاغة ، وثمرة من ثمرات تعرُّف أساليبها وممارستها ممارسة فعلية سليمة ، والتذوق الأدبي في أرقى معانيه يعني قدرة الفرد على إدراك نواحي الجمال والقبح في العمل الأدبي، مما يجعله يقبل على قراءة أو سماع عمل ما ، أو ينفر منه ، وفقًا لحظ هذا النص من المقومات الجمالية .

وللتذوق أهمية كبري بالنسبة للمبدع وللمتلقي على حد سواء ، وتتضح أهميته بالنسبة للمبدع بعدما ينتهي من عمله إبداعًا وتأليفًا ، ويعود هذا الأديب شاعرًا أو كاتبًا إلى عمله لينقحه أو يراجعه ، فيضيف كلمة ، أو يحذف أخرى، أو يغير في عناصر الصورة الأدبية ، أو ربما يعدل فكرة العمل كلية ، وهو في عملية المراجعة هذه نراه يأخذ مقعده بجوار المتلقي ، فيرى العمل الأدبي بعين أخرى غير العين التي أبدعت وأنتجت، أما أهميته بالنسبة للمتذوق أو المتلقي فتبرز في أن هذا المتذوق يعايش النص الأدبي معايشة تكاد تكون كاملة، فيشارك المبدع أفراحه وأتراحه، في آماله وآلامه ، ويسبح معه في عالم الرؤى والخيالات ، كما أن المتذوق في قراءته للعمل الأدبي أو سماعه له ينفس عن روحه بهذه القراءة أو بهذا الاستماع هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يبعث في نفسه التواقة للجمال الإحساس بهذا الجمال ، ويتمثل هذا الجمال في عدة مقومات منها : طرافة الفكرة ، وجمال اللفظ جرسًا ومعني ، وجمال الصورة تركيبًا وبناءً ، وجمال الأسلوب تأليفًا وتكوينًا ، وأخيرًا صدق العاطفة في النص الأدبي .

وانطلاقًا من أهمية هذا الموضوع الشائق والمهم في آن، فقد سعى المُؤلِف إلى إخراج هذا المُؤلَّف ، لعله يفيد العديد من الفئات المعنية به ، ولقد تكوّن هذا المؤلف من عشرة فصول ، تناول الفصل الأول منها مفهوم الأدب والوظائف التي يحققها بالنسبة للفرد والمجتمع على حد سواء، ثم عرج إلى الفصل الثاني، الذي تناول فيه فنون الأدب شعرًا ونثرًا ، ولقد بدء بهذين الفصلين توطئة للفصول التالية ، حيث إنه من الضروري بمكان قبل أن نتناول التذوق الأدبي أن نقف بداية على مفهوم الأدب وغاياته ، وأن نعرف أيضًا الفنون الأدبية بصفة عامة ، تلك الفنون التي ينصب عليها جهد التذوق ، ثم تناول الفصل الثالث طبيعة التذوق الأدبي من حيث مفهومه ، وخصائصه ، وأهميته بالنسبة للمبدع والمتلقي ، وأنواع الذوق الأدبي ، والعوامل المؤثرة فيه وعوائقه ، ومصادر تكوينه تلك العناصر التي نرى أنها أمرٌ لازب للوقوف على ماهية التذوق وتحديده تحديدًا دقيقًا .

وتناول الفصل الرابع النظريات النفسية المفسرة للتذوق الأدبي ، تلك النظريات التي حاولت

تفسير هذه العملية المعقدة تفسيرًا يستند إلى أسس علمية وموضوعية ، حيث عرض المؤلف للتفسير الإلهامي للتذوق ، هذا التفسير الذي رأى أن الإبداع والتذوق كليهما حالة من الحلم التي تلم إما بالمبدع أو بالمتلقي ، ثم تطرق الحديث إلى نظرية التحليل النفسي ، تلك النظرية التي فسرت التذوق في ضوء مصطلحات ومفاهيم هذه النظرية ، حيث أشارت إلى أن المتذوق يتسامى بعواطفه عندما يقرأ عملاً ما ، وأنه يعاني مجموعة من المكبوتات التي يريد أن ينفس عنها بصورة شرعية مقبولة ، ترضي نفسه أولاً ، وجماعته التي ينتمي إليها ثانيًا ، ثم عرض المؤلف لبقية النظريات المفسرة للتذوق، مثل : النظرية السلوكية ، والجشطلت ، ونظرية الاتصال ، ثم نظرية السمات ، فالنظرية الإنسانية ، وأخيرًا النظرية المعرفية ، ولقد خرج الباحث من هذا الفصل بنتيجتين مهمتين هما :

- أن تعدد النظريات المفسرة للتذوق الأدبي ينم على أنه عملية في غاية التعقيد .
- أن كل نظرية حاولت تفسير التذوق عامة ، والتذوق الأدبي خاصة من منظورها هي ، ومن أسسها الفلسفية التي انطلقت منها، وبالتالي فلكي نفسر عملية التذوق الأدبي تفسيرًا متكاملاً ينبغي أن نأخذ من كل نظرية بطرف ، لأن كل نظرية من هذه النظريات كانت قد ركزت على جانب واحد فقط وأغفلت جوانب متعددة ، مما يستدعي أن نستفيد من تقنيات كل نظرية لتفسير عملية التذوق تفسيرًا أقرب ما يكون إلى الاكتمال والشمول ، إذا أردنا أن درسه دراسة علمية موضوعية .

ولقد تناول المؤلف في هذا العمل نظرية الاتصال كإحدى النظريات المفسرة للتذوق الأدبي ، حيث فسرت هذه النظرية التذوق على أنه رسالة موجهة من مرسل (مبدع) إلى مُتَلَقٍّ (متذوق) عن طريق قناة من قنوات الاتصال ، وفي ضوء هذا التصور عرض الباحث في الفصل الخامس للمبدع وكيفية تذوقه للعمل الأدبي ، حيث دار الفصل حول تعريف المبدع ، وما يتميز به من سمات وخصائص ، ثم كيف يولد العمل الأدبي أو بتعبير أدق مراحل الإبداع الأدبي لدى المبدع ، واختتم الفصل بمراحل التذوق الأدبي لدى المبدع بوصفه أول المتذوقين لعمله الأدبي .

وتناول الفصل السادس النص الأدبي ومقومات التذوق ، على اعتبار أن هذا النص هو الرسالة التي يريد المبدع أن تصل إلى المتلقي عن طريق قناة ما قد تكون عن طريق الصوت ، فيكون المتلقي مستمعًا ، وقد تكون عن طريق الكتابة ، فيكون المتلقي قارئًا ، ولقد بدء الفصل بتحديد المقصود بالنص الأدبي ، وخصائصه ، ثم حدد المؤلف المعنى الاصطلاحي لمقومات التذوق الأدبي ، وأخيرًا عرض لمقومات التذوق الأدبي ، حيث قسمها إلى ثلاثة أنواع هي : مقومات عامة

تصلح لكل الفنون الأدبية ، ثم مقومات خاصة بفن الشعر، ومقومات خاصة بفن النثر، ثم تناول الفصل السابع المتلقي وهو الطرف الآخر من عملية الاتصال الأدبي ، حيث تم وضع تعريف للمتذوق ، ثم عرض الباحث للكفاءات التي ينبغي توافرها لدى هذا المتلقي ، ثم مراحل التذوق الأدبي لديه ، وأخيرًا كيف يقرأ المتلقي العمل الأدبي .

أما عن الفصل الثامن فقد دار الحديث حول مناهج التذوق الأدبي ، حيث عرض الباحث لعدد من المناهج النقدية ، انطلاقًا من أن كل منهج من هذه المناهج قد حاول إلقاء الضوء على العمل الأدبي ، من زاوية يكشف خلالها عن جماليات النص الأدبي، فتناول الفصل المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي ، والنفسي ، فالمنهج اللغوي الأسلوبي ، ثم المنهج الفني ، والأخلاقي ، ثم المنهج الجمالي ، والأسطوري ، وأخيرًا المنهج التكاملي .

ودار الفصل التاسع حول معايير التذوق الأدبي ، حيث أصل الكتاب لمفهوم المستويات المعيارية عامة ، ومكوناتها ، ثم عرج إلى وضع تعريف لمعايير التذوق الأدبي ، وتحدث المؤلف عن فوائد تحديد مستويات معيارية بصفة عامة ، حيث أشار إلى أنها تفيد عدداً من الفئات هم : الطلاب ، والمعلمون ، وأولياء الأمور ، والمشرفون التربويون ، ومصممو المناهج الدراسية ، و تناول المؤلف المعايير التي ينبغي مراعاتها عند صياغة المعايير ، ثم عرضت مجموعة من مؤشرات التذوق الأدبي من خلال العديد من الدراسات العربية والأجنبية في هذا المجال ، وأخيرًا اختتم الفصل بمحاولة المؤلف وضع مستويات معيارية للتذوق الأدبي في ضوء ما حدد من مقومات النص ، والذي تم عرضه في الفصل السادس من هذا الكتاب .

أما عن الفصل العاشر فقد تناول قياس التذوق الأدبي ، حيث عرض المؤلف لكيفية تصميم وبناء مقياس للتذوق الأدبي عامة ، وما يتطلبه هذا المقياس من شروط ومعايير عند بنائه ينبغي الالتزام بها ، ثم عرض لكيفية ضبط هذا المقياس ضبطًا علميًا ، وذلك من خلال التحقق من شروط الصدق والثبات ، وأخيرًا لكي تتم الفائدة بشكل عملي أورد المؤلف مقياسين : أحدهما في فن الشعر ، وهو مقياس الأستاذ الدكتور رشدي أحمد طعيمة ، والآخر في النثر ، وهو لمؤلف هذا الكتاب حتى يقف القارئ الكريم على كيفية بناء وقياس التذوق الأدبي بفنيه : الشعر والنثر .

وأخيرًا فهذا جهدي أقدمه للقارئ الكريم ، فإن كنت قد وفقت فلله الحمد والفضل والثناء الجميل ، وإن كانت الأخرى فحسبي أنها خطوة على الطريق ، وكل ابن آدم خطاء ، ولله الكمال أولاً وآخرًا .

والله أسأل أن ينفع بما فيه

المؤلف

الفصل الأول

مفهوم الأدب ووظائفه



الأدب: مفهومه ووظائفه

مقدمة:

الأدب من الفنون الجميلة ، أداته الكلمة ، وهو يشترك مع غيره من الفنون في العديد من الخصائص والسمات ، ويفترق عنها في سمات أخرى ، فالفنون الجميلة جميعها تهدف إلى إحداث المتعة ، والتأثير في نفس المتلقي ، والأدب بوصفه فنًا من هذه الفنون يتفق معها في هذه الغاية، ولكنه يختلف مع بقية الفنون في أن أداته هي الكلمة ، والكلمات في مجال الأدب تحمل دلالات متعددة ، وحالات متباينة لدى كل متلقٍ لهذا العمل أو ذاك ، فالنص الأدبي في جوهره عبارة عن مجموعة من الكلمات التي ترص وتصف بطريقة خاصة ، بحيث يعبر المبدع من خلالها عن حالة من حالته الشعورية ، أو يعبر عن حالته النفسية .

إن الكلمات في العمل الأدبي أشبه ما تكون بضوء سراج يخرج منه ، ويظل يتسلل هذا الضوء حتى يصل إلى نفس القارئ ، فيفعل في نفسه الأفاعيل التي قد تتقارب ، أو تتباعد مع ما عبر عنه الأديب هذا من ناحية ، وقد تتفق أو تختلف الظلال الفنية لهذه الكلمات من قارئ إلى قارئ آخر ، ولذلك فالكلمات باعتبارها مادة الأدب وفق هذا المنحي تحمل دلالتين هما : دلالة مباشرة ، وهي الدلالة المعجمية للكلمة كما اصطلح عليها أهل اللغة ، ودلالة غير مباشرة ، وهي المعنى الشعوري أو الإيحائي الذي تثيره في نفس المتلقي ، ولهذا فإن الأدب وفق هذه النظرة يختلف عن بقية الفنون الأخرى ، فالنغمة في الموسيقى، والخط واللون في الرسم ، والحركة في الرقص تعبر عن حالة واحدة لا تتشعب ، بخلاف الكلمات التي ربما يعبر كل صوت منها ، وكل حرف من الممكن أن يوجد شعورًا لدى المتلقي يختلف عن الآخر، ولهذا فإنه ينبغي علينا بداية أن نعرج لتعريف هذا الفن توطئة لفهمه فهمًا جيدًا.

أولاً : مفهوم الأدب :

تطورت كلمة الأدب شأنها في ذلك شأن الكائن الحي بتطور الأمة، حيث انتقل معني هذه الكلمة من المعنى المادي وهو الدعوة إلى الطعام إلى معني معنوي وهو التهذيب ، والتحلي بمكارم الأخلاق ، حتى استقرت الكلمة على مدلولها الحالي ، وهو الكلام البليغ المؤثر في نفس السامع ، أو القارئ ، ولقد أكد ذلك (ابن منظور المصري ، د .ت ، 206-207) بقوله إن الأدب مصدر قولك أدب القوم يأدِبهم بالكسر أدبًا إذا دعاهم إلى طعامه ، والآدبُ الداعي إلى الطعام ، قال طرفة بن العبد :

نحن في المشتاة ندعو الجفلى   لا ترى الأدب فينا ينتقر

والمأدوبة التي يصنع لها هذا الصنيع، وفي حديث على بن أبي طالب- كرم الله وجهه - "أما إخواننا بنو أمية فقتادةُ أدبةٌ" والأدبة جمع آدب، مثل كتبة، وكاتب ، وهو الذي يدعو الناس إلى المأدبة، وهو الطعام الذي يصنعه الرجل، ويدعو إليه الناس ، وفي حديث كعب - رضي الله عنه - " إن مأدبة من لحوم الروم بمروج عكاء" أراد أنهم يقتلون بها فتنتابهم السباع والطير، وتأكل من لحومهم .

فالمعني السابق هو المعنى الحسي أو المادي للكلمة وهو الدعوة إلى الطعام، ثم تطورت الكلمة من مدلول الدعوة إلى الطعام إلى معني معنوي، تمثل في التحلي بمكارم الأخلاق، والاتصاف بالخلال الحميدة ، والبعد عن المقابح، ولذلك فقد ذُكر أن الأدب الذي يتأدب به الأديب من الناس، سمي أدبًا لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح، والأدب الظرف، وحسن التناول، وأدُب بالضم فهو أديب من قوم أدباء، والذي يؤكد هذا المعنى قول النبيﷺ "**أدبني ربي فأحسن تأديبي**".

ونجد أن مدلول الكلمة في عصر بني أمية قد عبر عن هذا المعنى التهذيبي، إضافة إلى معني آخر وهو المعنى التعليمي ، حيث أطلق على طائفة من المعلمين اسم المؤدبين، وهم الذين يعلمون أبناء الخلفاء والأمراء أصول الثقافة العربية الرفيعة من شعر، وحكم، وخطب، ونوادر، علاوة على تعليمهم الأنساب العربية، وأيام العرب في الجاهلية والإسلام، ولقد اتسع مدلول هذه الكلمة في القرن الثالث الهجري ، حيث أطلقت على كل ما أنتجته القريحة الإنسانية ، ولا سيما ما ترجم إلى العربية من علوم وفنون ، ثم ضيق العلماء مدلول كلمة الأدب حتى قصروها على علوم اللغة العربية، حيث عنوا بثمانية علوم هي: النحو، واللغة، والتصريف، والعروض، والقوافي، وصنعة الشعر، وأخبار العرب، وأنسابهم .

ولقد تطور هذا المفهوم حتى أصبح علمًا على هذا الفن، حيث يقول (ابن خلدون، 1984، 553): هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود به عند أهل اللسان ثمرته ، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم، فيجمعون لذلك من الكلام ما عساه تحصل به الكلمة من شعر عالي الطبقة ، وسجع متساوٍ في الإجادة ، ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة في أثناء ذلك ، متفرقة يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العرب .

أما (طه حسين وآخرون، 1981،5) فقد أشار إلى أن للأدب نوعين: الأدب بمعناه الخاص، والأدب بمعناه العام ، ولكل منهما معني يختلف تمامًا عن الآخر فيقول: بأن لكلمة الأدب معنيين مختلفين : أحدهما الأدب بمعناه الخاص ، وهو الكلام الجيد الذي يحدث في نفس قارئه وسامعه لذة فنية سواءً أكان هذا الكلام شعرًا أم نثرًا، والثاني الأدب بمعناه العام، وهو الإنتاج العقلي

الذي يصور في الكلام ويكتب في الكتب، فالقصيدة الرائعة ، والمقالة البارعة ، والخطبة المؤثرة، والقصة الممتازة، كل هذا أدب بالمعنى الخاص ؛ لأنك تقرؤه أو تسمعه فتجد فيه لذة كاللذة التي تجدها حين تسمع غناء المغني، وتوقيع الموسيقي، وحين ترى الصورة الجميلة، والتمثال البديع، فهو إذن يتصل بذوقك وحسك وشعورك ، ويمس ملكة تقدير الجمال في نفسك، والكتاب في النحو أو في الطبيعة أو في الرياضة أدب بالمعنى العام؛ لأنه كلام يصور ما أنتجه العقل الإنساني من أنواع المعرفة، سواء أحدث في نفسك في أثناء قراءته أو سماعه هذه اللذة الفنية أم لم يحدثها.

فالأدب تشكيل لغوي يمثل التعبير الأسمى والأجمل عن فكر الأمة، وحياتها، وطموحاتها، وقيمها، وهو تعبير من إنشاء العقل والخيال معًا، على يد أفراد تجلت فيهم، وتوهجت في أعماقهم ملامح أمتهم وخصوصيتها (محمد راتب الحلاق ، 1999،23) .

كما أن الأدب تجربة إنسانية يرصدها الأديب بوساطة اللغة بأبعاد محددة ، وبشكل وأسلوب فنيين معينين ، يؤديان وظيفة التعبير عن القضايا البشرية الخاصة والعامة ، والعمل الأدبي بطبيعته إبداع جديد لواقع قائم ، أو يمكن أن يقع بأبعاد وجدانية جديدة ، يصور هذا الواقع الملموس أو المحتمل وقوعه ، وذلك بإبداع جمالي فني ، وبأسلوب مبتكر ، وعناصر جمالية مؤثرة (مريم البغدادي ، 1982,13) .

أما كلمة الأدب في اللغة الإنجليزية فهي Literature، وهي مشتقة من الأصل اللاتيني Lite-raبمعني حرف ، ومن ثم فهي توحي بالاقتصار على الأدب المكتوب أو المطبوع ، أي أن المفهوم المتسق لهذا اللفظ ينبغي أن يشمل أيضًا الأدب المنطوق ، ومن هذه الناحية فإن الكلمة الألمانية Wortkunst، والكلمة الروسية Sloevesnost تتفوقان على نظريتهما الإنجليزية (رينيه ويلك ، وأستن وارين، 1991، 34) .

ولقد عرفت دائرة المعارف البريطانية الجديدة (The New Encyclopedia Britannica, 1994,398) بأنه عمل مكتوب ، فاسم الأدب يطلق على الأعمال التخيلية من الشعر والنثر في أغلب الأحيان ، التي تتميز بسمات كاتبيها ، وبراعتهم الأدبية ، ويمكن تصنيف الأدب وفقًا لأنماط متعددة منها : اللغة المستخدمة ، والمنطقة الإقليمية (البيئة) ، والحقبة التاريخية ، ونوع الأدب نفسه (شعر أو نثر) ، والموضوع أو الغرض .

وعرفه قاموس أكسفورد (The Oxford English Dictionary, 1970,342) بأنه منتجات أدبية بصفة عامة، وهو عمل مكتوب يقدم في بلاد معينة ، وفي حقبة معينة من العالم ، وعمومًا فإن الأدب إحساس مقيد يطبق كتابة ، ويهتم بجمال الشكل والتأثير العاطفي في المتلقي .

وعرفته موسوعة وبستورز(Webster's Encyclopedic Unabridged of the English Language,1994, 836-837) بأنه الكتابة بتعبيرات وصيغ خاصة ، تعرض مجموعة من الأفكار ، وللأدب مجموعة من الأشكال منها : الشعر ، والرومانسية ، والتاريخ ، والسير ، والمقالات .

والأدب هو مجموع النظريات الأدبية ، وأصول النقد الأدبي ، وتاريخ الأدب ، وتاريخ الأفكار الأدبية ، فهو أوسع من مفهوم النظرية الأدبية ، والنقد الأدبي ، وقد انتشر هذا العلم في أوائل القرن التاسع عشر، وذاع بالذات في ألمانيا وباقي أوربا الغربية ، وحل محل مفهوم النقد الأدبي المألوف (علية عزت عياد ،1994,94)

وباختصار: **فإن الأدب يمثل تلبية طموحات الروح الإنسانية،** لا بما هي محكومةٌ بحتميات القانون وعبوديات الواقع، بل لكونها خروج على هذه العبوديات باتجاه حرية الخلود، إنّه بالتالي تعبير مطلب الاستحالة الذي لا يكون... ولكنّه يكون! وهذا لا يعني أنّ الأدب والفنّ يتجاهلان كلياً العقل المحض، فالروح الإنسانية التي هي مركّب انفعالات الكائن بتراجيديا وجوده، تتخلّق هي أيضاً في العقل وتقومُ به، تماماً كما ينهض هو عليها... غير أنّ لكلّ منهما في "حوار الوجود" طريقه المستقلّة نسبيّاً... هنا كما أرى تقع خصوصيّة الفعّالية الأدبيّة(علي المصري ، 1998, 34-35

وعليه، يمكن استخلاص خمسة مفاهيم أساسية دارت في فلكها كلمة الأدب، وهي كما يأتي :

- ❖ المعنى الحسي أو المباشر للكلمة ، وهو إعداد الطعام للضيفان والدعوة إليه، على اعتبار أن إعداد الطعام خصلة من الخصال العربية ، وهو الكرم .
- ❖ المعنى الخلقي التهذيبي ، ويدخل ضمن هذا المعنى الجانب التعليمي ، حيث يسعى المؤدبون إلى تهذيب الطلاب بالجيد من المنظوم أو المنثور ، أو بهما معًا ، ولا يمكن أن يكتمل نمو الجانب التهذيبي إلا بنوع من التعليم المقصود ، الذي يسعى إلى تحقيق مجموعة من التغيرات السلوكية المرغوبة في المتعلم .
- ❖ النهج أو الطريقة التي تتبعها طائفة معينة من طوائف المجتمع في فن من الفنون، مثل : أدب الكاتب لابن قتيبة ، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير ، أو الطريقة التي ينبغي أن يتحلى بها الفرد في مواقف معينة أو ما يمكن أن نطلق عليه الآن بلغتنا العصرية الإتكيت مثل : أدب المأكل والمشرب ، وأدب الحديث والاستماع ، وأدب الملبس، و ...إلخ .

❖ أن الأدب هو مجموعة من علوم العربية كالشعر ، والنثر ، والأنساب ، وأيام العرب ، حتى أصبح يطلق على ثمانية علوم وهي : النحو ، واللغة ، والتصريف ، والعروض ، والقوافي ، وصنعة الشعر، وأخبار العرب، وأنسابهم .

❖ أما في العصر الحديث فقد انقسم هذا المدلول إلى معنيين كبيرين هما : **الأدب بمعناه العام**، ويقصد به كل ما أنتجته القريحة الإنسانية من علم ، وفن ، وأدب في كل المجالات، **والأدب بمعناه الخاص** ، وهو الكلام البليغ من الشعر والنثر المؤثر في نفس السامع والقارئ.

وبناءً على ما سبق يمكن **تعريف فن الأدب بأنه بناء معماري مختار اللفظ، محكم العبارة، بليغ الصياغة ، وهو تعبير عن تجربة صادقة قادرة على التجاوز إلى الآخرين** ، والمراد بالتجربة هنا ما يجده الأديب في نفسه من عاطفة صادقة ينبض بها قلبه ، أو فكرة ملحة يعتمل بها عقله، أو قضية من القضايا ينشغل بها وجدانه ، وهذه العاطفة أو الفكرة قد تكون ذاتية ترتبط بحياة الأديب ومشاعره الخاصة ، فيخرج لنا أدبًا يعبر عن هذه التجربة ، أو ما اصطلح عليه بأدب السيرة الذاتية ، وقد تكون **موضوعية** ترتبط بحياة الإنسان عامة ، أو تربط بالحياة والكون أو الشعوب ، والتجربة الموضوعية من الممكن أن تكون تجربة **خيالية** كالرحلات إلى عالم الجنّ والمدن المسحورة مثل : رحلة عبقر، لشفيق معلوف ، في حانة إبليس لمحمد الفراتي ، ترجمة شيطان لعباس محمود العقاد، على طريق إرم لنسيب عريضة ، وقد تكون رحلات إلى عالم الموت والآخرة مثل : على شاطئ الأعراف لمحمد عبد المعطي الهمشري، ثورة في الجحيم لجميل صدقي الزهاوي، وهذه التجربة وإن كانت ذاتية أو موضوعية فإنها في كلتا الحالتين ترتبط بذات هي ذات الأديب .

ثانيًا : وظائف الأدب :

للأدب مجموعة من الوظائف التي يؤديها بالنسبة للفرد والمجتمع، وهي كالآتي :

1- الوظيفة النفسية :

العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنهما بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود ، وذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية ، أما في العمل الأدبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية (سيد قطب ، 1990,21) .

فالعمل الأدبي يصدر عن ذات هي **(الأنا)** لتصل إلى الآخر وهي **(نحن)** ، والمبدع حين يبدع عمله الأدبي فإنه يهدف من ورائه إلى إقناع قارئه أو سامعه ، والتأثير فيه ، وهو في ذلك يستعين بمجموعة من الوسائل لاستمالة الآخرين من إبراز عاطفته المعبرة عن الموقف ، أو التحلي بالصدق الفني في عرض الموضوع ، أو استخدام المفردات والتراكيب المعبرة عن التجربة الشعورية ، كما أن المبدع حين يكتب عمله فإنه يصف كلماته بطريقة خاصة حتى يظهر للمتلقي أن هذه الألفاظ غير الألفاظ التي تجري على لسانه أو تجري على قلمه ، وهو في طريقة صفه أو بنائه للكمات بهذه الطريقة يحملها دلالات إيحائية شعورية ، يجعلها تختلف عن دلالاتها المعجمية المتعارف عليها .

ولقد ثبت أن للكلمات أثرًا فسيولوجيًا وسيكولوجيًا في حياة الإنسان الانفعالية من الناحيتين : السلبية والإيجابية ، أي أن الكلمة المكتوبة أو المسموعة يمكن أن تستثير لدى القارئ أو السامع نفس الاستجابات على نسق ما تستثيره مسمياتها ، أي أن الكلمة تستطيع أن تحل وظيفيًا محل مسماها ، فكلمة تفاح تستثير لدى السامع استجابة اشتهائية كما يثرها التفاح نفسه، أي أن الكلمة تستطيع أن تحل وظيفيًا محل مسماها (محمد صالح سمك ، 1998، 25) .

كما أن الكلمات قد يكون لها أثرٌ سلبي على المتلقي ، وذلك ما يؤكده الحديث الذي دار بين معاوية بن أبي سفيان وجارية بن قدامة إذ قال معاوية : ما أوهنك على قومك إذ سموك جارية ، فقال جارية : ما كان أهونك على قومك إذ سموك معاوية ، وهي الأنثى من الكلاب ! قال اسكت لا أم لك ، قال أمٌ لي ولدتني ، أمَا والله إن القلوب التي أبغضناك بها لَبين جوانحنا ، والسيوف التي قاتلناك بها لفي أيدينا، وإنك لم تُهلكنا قسوة ، ولم تملكنا عَنوة ، ولكنك أعطيتنا عهدًا وميثاقًا، وأعطيناك سمعًا وطاعة ، فإن وفيت لنا وفينا لك ، وإن نزعت إلى غير ذلك فإنا تركنا وراءنا رجالاً شدادًا ، وأسنة حدادًا ، فقال معاوية : لا أكثر الله في الناس مثلك يا جارية، فقال له : قل معروفًا فإن شر الدعاء محيطٌ بأهله (الأبشيهي ، د . ت، 111) .

كما قد يكون للكلمة أثرٌ طيب في نفس المتلقي ، ومن ذلك ما ذكر أن إبراهيم الموصلي مغني الرشيد غنى يومًا بين يديه فقال له : أحسنت أحسن الله إليك ، فقال له إبراهيم الموصلي: يا أمير المؤمنين إنما يحسن الله إليَّ بك، فأمر له بمائة ألف درهم (الأبشيهي ، د . ت، 112) .

فالأديب حين يبدع عمله الأدبي فإنه يسعى إلى تطهير عواطفه بفن القول ، أو ما يمكن أن يطلق عليه بالتسامي العاطفي أو تسامي الانفعالات بلغة التحليل النفسي ، وفي بعض الحالات لا يقصد بهذا التطهير التسامي بالانفعالات فقط ، وإنما يقصد به إصلاح هذه الانفعالات وتقويتها، أو المجادلة فيها وإنكارها ، كما في القصص ، والمسرحيات التي تعرض قضايا عامة، وذلك يكون باختيار شخصيات تحبب الفضيلة وتبغض الرذيلة (محمد غنيمي هلال ، د . ت ، 82) .

أما إذا نظرنا إلى الطرف الآخر ، هو المتلقي أو المتذوق للعمل الأدبي فإننا نجده يقرأ الأعمال الأدبية لإشباع حاجاته النفسية ، فتحقق له السكينة والإحساس بالراحة ، والتكيف مع جماعته التي يعيش بين أكنافها، أما إذا استعصى عليه إشباع هذه الحاجات ، فإنه يشعر بالقلق والحيرة والاضطراب ، والتنافر والعجز عن التكيف مع مجتمعه الذي يعيش فيه ، علاوة على ما سبق فإن المتلقي حينما يقرأ عملاً فإنه يقرأه ليحقق له متعة فنية ، قوامها مشاركة المبدع أو المرسل في مشاعره وإحساساته ، فيفرح لفرحه ، ويحزن لحزنه ، يشاركه آماله وتطلعاته ، وبالتالي فإن الوظيفة النفسية للأدب تعد وظيفة محورية لهذا الفن لكل من طرفي عملية الاتصال المرسل (المبدع) ، والمستقبل (المتلقي) أو المتذوق .

2- **الوظيفة الجمالية :**

فرق **بندتو كروتشيه** بين نوعين من القيم : **القيم الجمالية ، والقيم العملية** ، فحين يلم بالإنسان مكروه في نفسه ، أو في ولده ، أو في أهله ، أو في ماله فإنه يعبر عن هذا الألم بإحدى الطريقتين هما : إما أن يستعذب البكاء والحزن على هذا المكروه ، وإما أن يعبر عنه في شكل جمالي، ويتمثل هذا الشكل في طرائق عدة ، فقد يعبر عن هذا الحزن في رسمه للوحة معبرة عن دخائل نفسه الحزينة ، وقد يكتب قصة تعبر عن هذا الألم، وقد يكتب قصيدة يضمنها مرارة هذا الحزن ، وقد يعزف قطعة موسيقية ، فالتعبير الأول تعبير عملي ، ولكن الثاني تعبير جمالي، والجمال أساس ينبع من ذات الفنان أو الأديب ، حيث إن التجربة الجمالية كثيرًا ما توصف بأنها تجربة شعورية ، وهو وصف صادق ، فهي ليست حكمًا عقليًا يقوم على المبادئ ، وإنما هي شيء مباشر ، فالشعور غير العاطفة ، والشعور هنا عمل من أعمال المعرفة ، فنحن نشعر مثلاً بأن أحد الأشخاص موضع ثقتنا ، أو مظنة حكمنا ، وهذا ضرب من المعرفة لا مجرد عاطفة خالصة ؛ لأنه يتضمن حكمًا ، وهو في الوقت نفسه لون من ألوان الوعي ، فالشعور بالجمال شعور من هذا القبيل ، فأنا أشعر مثلاً بأن هذا الشيء جميل ، أي أعي هذه الحقيقة بطريقة مباشرة ، وما دمت أعي هذه الحقيقة فهي إذن ملونة بلون من المعرفة (علي أدهم ، 1979،323) .

فالفن في جوهره ليس تعبيرًا أو وصفًا فقط – والأدب فن من الفنون – ، كما أنه ليس خلقًا بحتًا ، إن الفن في جوهره خبرة من نوع خاص ، ليست خبرة ذاتية محضة ، وليست خبرة عقلية خارجية فقط ، إنها خبرة جمالية ، ولا يمكن بأي حال فهم طبيعة الفن عمومًا ، والأدب خصوصًا دون فهم هذه الخبرة ، أما الوصف ، والتعبير ، والتجسيم ، والتشخيص، والرمز ، والإيحاء فكلها أدوات لخدمة مضمون هذه الخبرة.

إن اندماج المبدع الجمالي يمر بأربع مراحل هي :

- انطباعات .
- التعبير أو التركيب الجمالي النفسي .
- المصاحبات الهيدونية ، أو السرور الجمالي .
- ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية (أصوات ، نغمات ، حركات ، تركيبات من الصور والألوان) .

فالعمود الفقري لهذه المراحل هو المرحلة الثانية ، أي التعبير والتركيب الجمالي النفسي ، وأدني هذه المراحل أهمية هي المرحلة الأخيرة ، ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية ، أي التعبير الجمالي، وهكذا نري أن التعبير الطبيعي في مرحلة أدني بكثير من التعبير الجمالي النفسي (عبد العزيز حمودة ، 74-75 ,1999) .

كما أن إبداع أي عمل ليس فطريًا ، ولكنه صناعة وصياغة ، فالمبدع أو الأديب لا يخلق من العدم ولا يمتاح من طبعه الفطري ، ولكنه يتعامل مع لبنات ومكونات أساسية موجودة ، وهي الألفاظ وقبلها الحروف والأصوات ، والجمل والعبارات ، فالأديب حين يبدع عملاً يخلق لها من الطرافة ما يبعدها من مألوف الاستعمال ، كما أن المفردات لا تكتسب قيمة إلا إذا انحرفت عن دلالتها المعجمية إلى دلالة أخري استعارية أو شاعرية ، تثير لدى القارئ قدرًا من الفكر والتخيل، كما أنها – في نفس الوقت – تبعث على الدهشة والاستغراب .

وطرب المتلقي لأي عمل أدبي إنما هو استجابة لمؤثرات فنية تثير ملكاته الفكرية والشعورية، وتبعث خبرته الجمالية، فإذا هو ينفعل بالكلمة الجميلة ، والعبارة العذبة ، والشعور الصادق، والنظم المحكم ، والموسيقى الرشيقة المعبرة عن المعنى ، كما أنه ينفعل بالإخراج الأدبي الذي ينحرف بالكلمة عن دلالتها المتعارف عليها إلى دلالات أخري أكثر رحابة واتساعًا ، فجوهر الأدب هو التعبير عن الوجدان، وما يشعر به هذا الوجدان .

كما أن استجابة المتلقي للعمل الأدبي تختلف درجاتها تبعًا لما يفد عليه من جماليات هذا النص، فقد تقف استجابة المتلقي عند التأمل العقلي الذي يطرب الفهم لصواب الصنعة واعتدال أجزائها، وحسن تركيبها ، ونحو ذلك من مواطن التأمل العقلي ، التي تقف عند حدود المطابقة العيانية، ومقابلة شيء أو أكثر بمثله (محمد طه عصر ، 2000، 130-131) .

والحقيقة أن إبداع الأديب هو الذي يبعث أو بالأحرى يهيج الخبرة الجمالية لدى المتلقي أو المتذوق، وذلك من خلال اعتماده على إيجاد علائق وترابطات بين الكلمات ، ويؤلف بينها في نسيج جديد، كما أنه يضفي بعض سمات الشيء على شيء آخر، أو ما يسمى بالتشبيه ، أو قد تهيج

الخبرة الجمالية من خلال حسن وصف المبدع للأشياء ، فكل هذا يحرك ملكات المتلقي الاستقبالية ، أو ما يمكن تسميته بالتأثر النفس حركي، فنجد المتذوق ينفعل بهذا العمل طربًا له ، فنراه يقبل عليه ، أو ينفر من عمل آخر فيتركه ويطلب السلوى في عمل آخر عله يجد فيه متعة عقلية ، أو جمالية ، أو انفعالية ، فوظيفة الأدب كباعث للجمال تعد وظيفة أساسية لهذا الفن ، كما أنها ضرورةٌ لطرفي عملية الاتصال وهما: المبدع والمتلقي .

3- الوظيفة الاجتماعية :

الأدب صورة صادقة لمجتمعه ، وهو لسان حال الأمة المعبر عنها، أو بالأحرى هو مرآة هذا المجتمع الذي تنعكس على صفحتها أحوال هذا المجتمع من قوة أو ضعف، ومن التقدم أو التأخر، ويكفي لأي قارئ أن يأتي بأدب أمة ليعرف قدر هذه الأمة وحظها من التقدم أو التخلف.

فالناس يختلفون في ظروف معيشتهم ، وأحوال حياتهم ، وسبل ووسائل كسبهم، والإنسان في أي مجتمع في حاجة لمن يشاطره إحساسه، ولمن يشاركه آماله وآلامه، وبهذه المشاركة تتحقق وحدة الإنسان مع أخيه الإنسان في البلد الواحد، بل في القطر الواحد، والعالم الواحد.

فالأدب له دور رئيس في بناء الإنسان وبناء المجتمع على حد سواء ، فكم من كبوة تعرضت لها الأمة العربية والإسلامية وكان الأدب فيها باعثًا لها ، وناهضاً للعزائم، ومشجعًا على تخطي هذه العقبات والزلات ، كما أن للإنسان حاجات روحية وإنسانية تحتاج إلى إشباع، وخاصة في ظل الظروف الحالية ، ولا شك أن الأدب من أعظم الوسائل التي تحقق هذه الغايات ، وتشبع هذه الحاجات، وبالرغم من مزاحمة وسائل الاتصال المسموعة والمرئية لفن الأدب ، إلا أنه ما زال يحتل الصدارة في هذا الجانب، وذلك لسبب بسيط ألا وهو أن الأدب حين يناجي المتلقي ويداعبه فإنه يناجي فيه الطفل الصغير الذي جبل على الهدهدة ، وعلى أن يرى الأشياء كما كان يراها في طفولته ، كما أن الأدب يمس جانبًا هامًا من جوانب الإنسان وهو الجانب الوجداني أو العاطفي الذي يمس شغاف القلوب .

كما أن للأدب دورًا في حياتنا الاجتماعية ، حيث إنه يمثل السجل المقروء الذي يحتوى خبرات أمتنا على مدار أكثر من خمسة عشر قرنًا، ولا نعرف أن أمة من الأمم، أو شعبًا من الشعوب قد ظفر بمثل هذه الوثائق الأدبية (الشعرية ، والنثرية) التي عبرت عن حياة أمتنا العربية والإسلامية، حيث إن هذه الوثائق تعد سجلات حية للأجيال المتعاقبة، تمكنهم من معرفة تراث هذه الأمة، ورصيدها الثقافي والأدبي بين الأمم ، كما أن وجود مثل هذه الوثائق الأدبية يمكن أن يكون معينًا لنهضة عربية شاملة في كل المجالات، نحاول من خلال محاكاة السابقين من استعادة مكانتنا

العلمية والأدبية ، واللحاق بركب الحضارة، كما أن الأدب لم يكن متأخرًا قط عن حوادث ونوازل الأمة ، ففي كل حادثة نجد شعرًا ونثرًا يعبر عن هذه الحادثة أو تلك ، ويحض على التغلب عليها، فالأدب من وجهة نظر (أحمد أمين ،1938) هو تفسير للحياة واستخراج معانيها ، وإذا كان الأدب هو تفسير للحياة من وجهة النظر السابقة ، **فإنه من وجهة نظرنا هو الحياة** .

وتتضح هذه الوظيفة من جانب أخر، حيث إن المبدعين لا يعيشون في أبراج عاجية منعزلين عن مجتمعاتهم بكل ما فيها من قيم، حقًا إن للأدب قيمته الذاتية العاطفية ، ولكن لا بد أن يضاف إلى القيمة السابقة قيمة أخري وهي القيمة الاجتماعية ، تعبر عن الجماعة وعن قيمها، ومثلها، ومما لا ريب فيه أن الوظيفة الاجتماعية للأدب تتحقق إذا تأملنا حقيقة مؤداها أن الأديب حين يصنع أدبًا لا يصنعه لنفسه، بل يصنعه لمجتمعه الذي يعيش فيه، وإلا لما بادر بنشره ، بل كان يطويه في أدراج مكتبه، وما وجدناه كذلك يبادر إلى انتهاز الفرص لإذاعته على الجماعة التي ينتمي إليها كلما وجد إلى ذلك سبيلاً .

فالأدب وفقًا لهذا الرأي ذاتي غيري في الوقت نفسه ، فهو ذاتي في صدوره عن صاحبه، وفي تعبيره عن أحاسيسه ومشاعره، وهو غيري في تصويره لمشاعر الجماعة التي ينتمي إليها بما تحلمه من قيم خلقية ، واجتماعية، وثقافية، وبذلك كان المتلقون حين يقرؤون أديبًا لا يقرؤونه وحده، وإنما يقرؤون أنفسهم وأنفس من حولهم، وكأنهم يعيشون أحاسيسهم وأحاسيس مجتمعاتهم (شوقي ضيف، 1992,13).

كما أن الأدب في جوهره يزيد خبرات الأفراد، ويضيف إلى رصيدهم الثقافي والمعرفي والقيمي والجمالي أبعادًا متعددة ، حيث إن الأدب صورة من صور المعرفة ، ليس المقصود بهذه المعرفة المباشرة ، بل المعرفة غير المباشرة، وذلك عن طريق استشراف ما يمكن أن يقع لهذا المجتمع، ويكاد أرسطو يؤدي هذا المعنى في مقولته المشهورة إن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ؛ لأن التاريخ يحكي أشياء قد وقعت ، بينما الأدب يتناول ما يحتمل الوقوع ، جامعًا بين صفة العمومية والاحتمال (رينيه ويلك ، وأستن وارين، 1991,41) .

4- الوظيفة التاريخية :

لكل مجتمع نصيبه من التاريخ والحضارة ، فالحضارة نظام اجتماعي يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي ، وإنما تتألف الحضارة من عناصر أربعة : **الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية ، والتقاليد الخلقية ، ومتابعة العلوم والفنون**، وهي تبدأ من حيث ينتهي الاضطراب والقلق؛ لأنه إذا ما أمن الإنسان من الخوف، وتحررت في نفسه دوافع التطلع وعوامل

الإبداع والإنشاء، وبعدئذ لا تنفك الحوافز الطبيعية تستنهضه للمضي في طريقه إلى فهم الحياة وازدهارها (ول ديورانت ، 2001,3) .

ولذلك فقد تتهيأ لهذا المجتمع الظروف السابقة فينتج هذا الشعب حضارة عريقة وتاريخًا عظيمًا ، تجعله في مقدمة العالم ، وقد تحول العوائق والصعاب حفاظ الأمة على هذه المكانة السامقة ، فتتخلف عن ركب الحضارة ، ولكن يظل لهذه الأمة أو تلك صفحة مشرقة في سجل الحضارة الإنسانية ، فالتاريخ الحضاري لأي أمة من الممكن أن يكون باعثًا لاستنهاض العزائم، وتحريك الماء الراكد بحيث يوقظ همم الأفراد على اللحاق بركب الحضارة ، ومحاولة استعادة مكانتهم كما كانت في عصور ماضية ، ولهذا فإن للأدب علاقة وثيقة بالتاريخ من هذه الناحية، إذ هو الترجمان الذي يعبر عن هذا التاريخ ، وقد يتسع مفهوم الأدب ليشمل التاريخ بمعناه العام، وهو كل ما أنتجته القريحة الإنسانية من علم، وفن ، وصناعة، وقد يضيق هذا المفهوم ليقتصر على نوع خاص من التاريخ ، فيؤرخ لطائفة من المبدعين في المجتمع ، من شعراء وكتاب ، يبرز العوامل المؤثرة في الإنتاج الأدبي بعامة من مؤثرات ثقافية ، واجتماعية ، وسياسية ، واقتصادية، ودينية ، فالعلاقة بين الأدب والتاريخ تتضح من هذه الناحية، إذ إن الأدب تاريخ ، ولكنه تاريخ من نوع خاص، إنه تاريخ للحياة العقلية والإبداعية لأمة من الأمم ، وقد تأخذ الصلة بين الأدب والتاريخ عدة صور أوضحها (أحمد هيكل ، 33-1998,38) في الآتي:

- **الصورة الأولى** : هي كتابة التاريخ في قالب أدبي ، وأولي معالم هذا القالب هو معلم الأسلوب، وذلك بأن يعرض التاريخ بلغة أدبية جذابة شائقة مؤثرة ممتعة ، على أن هذا القالب قد يرقى من مجرد اللغة الأدبية إلى الشكل الأدبي ، وذلك بأن يعرض هذا التاريخ في شكل رواية تاريخية، تقدم التاريخ الحقيقي، لا في صورة سرد وعرض للأحداث ، وإنما في شكل قصصي فيه حكاية، وأبطال ، وفيه بناء روائي يعتمد على ما تعتمد عليه الراويات في ترتيب زمني للحوادث، ورسم قصص للأشخاص ، ويعتمد على كافة مقومات الفن القصصي ، ولعل أبرز هذه الأعمال مؤلفات جورجي زيدان التاريخية ، وعلى هامش السيرة لعميد الأدب العربي طه حسين ، ومؤلفات محمد فريد أبو حديد .

- **الصورة الثانية** : هي استخدام بعض مادة هذا التاريخ القديم في كتابة عمل أدبي جديد، أي أنه لا يلتزم بالتاريخ التزامًا حرفيًا ، ولكنه يقدم عملاً أدبيًا فيه بعض التحرر أو التصرف من ربقة التاريخ ، لا لشيء إلا لأن الأديب يريد استثمار المعرفة التاريخية بحقبة معينة ليقدم لنا شيئًا جديدًا يريد أن يقوله في هذا العمل أو ذاك ، أو استحضار لحقبة تاريخية ماضية ليعرضها على قارئيه ؛ لاستنهاض الهمم ، أو لنقد واقع مُزْرٍ، ولعل أبرز مثال على ذلك

مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ، فقد التقط المؤلف موقفًا تاريخيًا للفقيه عز الدين بن عبد السلام ، الذي عاش أيام المماليك ، والذي أفتى بأن **المملوك لا تصح ولايته على الأحرار، ولذا فولاية المماليك باطلة** ، فالتقط الحكيم هذه المقولة لا ليعلم التاريخ ، وإنما ليقول المؤلف من ورائه شيئًا هو أن **الحق يجب أن يعلو ، حيث لا شيء ولا أحد فوق هذا الحق أو القانون،** ولعل عرضنا لمقدمة هذه القصة ربما يزيد الأمر جلاءً يقول (توفيق الحكيم ، 1985,3) هذه المسرحية كتبت في خريف 1959م، عندما كان المؤلف في باريس ، يقضي فترة يشهد فيها ما يجري في عالم اليوم، ووحيها ذلك السؤال الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائرًا : هل حل مشكلات العالم هو الاحتكام إلى السيف أو القانون ؟ في الالتجاء إلى القوة أو إلى المبدأ ؟ إن أصحاب السلطان – ممن يملكون تقرير مصير البشر – يقفون الآن وفي يمناهم القنبلة الذرية أو الهيدروجينية ، وفي يسراهم القانون والمبادىء ، وفي جانب القواعد الصاروخية ، وفي الجانب الآخر هيئة الأمم ، وهم حائرون خائفون لا يدرون ، أو هم لا يجرؤون على اتخاذ القرار الحاسم ، أيهما يطرحون وأيهما يستقون ؟ أيهما يحتاج إلى شجاعة أكبر وأيهما يعرض إلى خطورة أفدح ؟ هذا الموقف الحائر الخائف من مسؤولية الاختيار النهائي بين السيف والقانون ، قد جر العالم كله معه إلى هذه الحيرة الشاملة والاضطراب العام.

❖ **الصورة الثالثة** : هي صورة بين الصورتين السابقتين ، أو بالأحرى صورة تجمع بين الصورتين السابقتين ، أي الصورة التي تعرض التاريخ والرأي معًا في شكل من الأشكال الأدبية، أي أن المبدع يعرض التاريخ في شكل أدبي أولاً ، ثم يعقبه بالإدلاء برأيه ، أو يعبر عن وجهة نظره حول هذا الموضوع ، ولعل أوضح مثال على ذلك في أدبنا العربي مسرحية **كليو باترا** لأمير الشعراء أحمد شوقي ، حيث عرض شوقي لسيرة هذه الملكة شعرًا ، وحاول أن يجد مبررًا لأفعالها ، التي بدت غير لائقة بها وبمكانتها الرفيعة ، حيث أوضح أن هذه التصرفات كانت في الواقع حيلاً سياسية وتضحيات قامت بها الملكة المصرية بدافع الذكاء الحاد والخبرة الواعية ، والوطنية العميقة ، التي أدت آخر الأمر إلى التضحية بالروح فداءً لعرض مصر وكرامة الوطن .

❖ **الصورة الرابعة** : فهي استحضار بعض الشخصيات ، أو الأماكن، أو الأحداث وتوظيف هذا المستحضر توظيفًا أدبيًا ؛ ليقول الأديب من خلاله شيئًا جديدًا تمامًا ومعاصرًا تمامًا ، فيكون استحضار العنصر التاريخي رمزًا ، أو تلميحًا ، أو تذكيرًا ، يكتسب العمل الأدبي عن طريق استحضاره قوة كقوة الدليل والشاهد ، أو يكسب العمل الأدبي عند استخدامه ثراءً رمزيًا ، بكل ما يحمله هذا الرمز من إيحاءات وأبعاد ، أو تفجيرات ، ولعل أوضح نموذج لذلك في

أدبنا الحديث نموذج **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** للشاعر أمل دنقل ، ففي هذه القصيدة استحضر الشاعر شخصية تراثية ، عرفت تاريخيًا بالرؤية الفاحصة الدقيقة ، أو بالاستشعار عن بعد ، ثم بكى مأساة يونيه جاعلاً مسؤوليتها الأساسية على كاهل من لم يؤمنوا ببعد النظر، ولم يهتدوا بنصح المخلصين ، أو يصيخوا إلى صوت الأحرار الشرفاء ، الذين جاءت زرقاء اليمامة رمزًا لهم، وتجسيدًا لموقفهم .

والحق أن اعتماد الأديب على التاريخ كمادة لأعماله الأدبية لا يعني الالتزام الحرفي بهذا التاريخ ، وإلا في كتب التاريخ غناءً عن هذا العمل أو ذاك ، ولكن ينبغي أن يكون للأديب رؤية ، ووجهة نظر عند اتكائه على الروايات التاريخية ، أو استحضاره لرموز تاريخية (أفراد ، أو أماكن) ، أي باختصار ينبغي أن يكون لدى الأديب أفكار ، وأطروحات ورؤى يريد طرحها ، أو يدعو إليها، أو يتنبأ بها، ولكن ينبغي الاحتراز الشديد عندما يعتمد االأديب على حادثة تاريخية، وهو أن يأتي بالأحداث الموثوقة ، ويبتعد عن الراويات التي تشوه الحقائق ، وعليه أن يتعامل مع المادة التاريخية كيفما يشاء تقديمًا أو تأخيرًا ، أو حذفًا لبعض الحقائق التي يرى أنها لا تفيد العمل الأدبي ولا تضيف إليه ، كل هذا يتم في لغة أدبية راقية ، وبالتالي تتحقق للأدب متعته وفنيته ، ويتحقق للتاريخ قدسيته وحرمته .

5- الوظيفة التعليمية :

يختلف درس الأدب عن غيره من دروس المواد الأخري ، وهذا الاختلاف يرجع إلى طبيعة هذا الفن ، والتي تهدف – كمادة دراسية – إلى تخفيف أذهان الطلاب من أثقال الدراسة العقلية، فتتحرر فيها عقولهم من صرامة التعاريف ، والقوانين ، والضوابط ، والحدود ، والرسوم، والصور المنطقية ، والتقاسيم ، ونحو ذلك من مقومات الدراسة العلمية الجافة التي تستبد بالذهن وتثقل الفكر (عبد العليم إبراهيم ، 1996،265) .

كما أن الأدب كمادة دراسية يسهم بشكل فعال في تنمية المهارات اللغوية الأخري لدى الطلاب، وذلك من خلال ارتباط فن الأدب بالقدرة على الإلقاء الجيد المعبر عن المعنى، ونقول عن يقين إن التذوق الفني عند العرب كان معنيًا بإلقاء الكلام ربما أكثر من عنايته ببلاغة الكلام نفسه، وما ذاك إلا لأن الكلام عندهم كان مسموعًا أكثر منه مقروءًا ، وكان الاعتماد على الحفظ أكثر من الاعتماد على التدوين ، لأنه شعب أمي والكاتبون فيه قليلون (عبد الوارث عسر، 1976،21) .

ويتطلب فن الإلقاء مجموعة من المهارات النوعية وتتمثل هذه المهارات في إخراج الصوت من مخرجه السليم ، مع إعطائه حقه من التفخيم والترقيق ، وتنويع الصوت وتنغيمه تبعًا للحالة النفسية وللموقف الذي يوجد فيه ، فضلاً عن القراءة في وحدات فكرية مكتملة المعنى ، كما أن الأدب يمكن الطلاب – وخاصة عندما يقرؤون قراءة جهرية – من مواجهة الجمهور ، فيكسبه

الجرأة والشجاعة ، علاوة على ما سبق فإن هذه القراءة (الجهرية) تمكن القائم بالتدريس من ملاحظة العيوب النطقية والصعوبات التي يواجهها الطلاب فيقوم بعلاجها .

فدرس الأدب عملية من عمليات التعلم التي نأخذ بها الطلاب ، بهدف إحداث تغييرات مرغوب فيها لدى المتعلم ، والأدب من حيث هو قوة إدراكية يحدث تأثيرًا في نفس القارئ أو السامع ، ويتمثل هذا التأثير في ثلاثة جوانب رئيسة هي :

- الجانب المعرفي أو العقلي .
- الجانب الوجداني أو النفسي .
- الجانب الأدائي أو السلوكي .

أما عن الجانب المعرفي أو العقلي فإن الأدب يعد مادة ثرية لإكساب الطلاب خبرات وتجارب مختلفة ، فكل عمل من أعمالنا الأدبية على مدار العصور المختلفة يحمل في طياته تجارب وخبرات أصحابها الذاتية أو الموضوعية ، وبالتالي فإن هذه الخبرات تمكن القارئ أو السامع من زيادة رصيده المعرفي ، والثقافي ، والقيمي عن طريق اطلاعه على روائع الأعمال الأدبية ، التي تزيد خبرته بالحياة ، والتي تضيف إلى حياته حيوات مختلفة ، فيتكسب عمرًا جديدًا في عمر السنين .

أما عن الجانب الوجداني فلا غرو أن الأدب يؤثر في شعور وإحساسات القراء ، فكثير من الحقائق التي يعرضها المبدع تجعل القارئ يرضي أو يسخط ، يحب أو يكره ، يقبل أو ينفر من هذا العمل ، ومن الأفكار الواردة فيه ، وكلما اتسم قول الأديب بالصدق الفني كلما استجاب له القارئ بنفس الدرجة ، ولعل من أصدق الشواهد على صدق عاطفة الحب ما قاله حسان بن ثابت رضي الله عنه مادحًا رسول الله ﷺ إذ يقول :

وأحسن منك لم تر قط عيني ... وأجمل منك لم تلد النساء

خلقت مبرأ من كل عيب ... كأنك قد خلقت كما تشاء

حتى قالت العرب عن هذين البيتين أنهما أصدق ما قالته العرب ، ومن شواهد صدق العاطفة ما قاله الإمام على – كرم الله وجهه – من نصب نفسه للناس إمامًا فعليه أن يبدأ بتعليم نفسه قبل تعليم غيره ، وليكن تأديبه بسيرته قبل تأديبه بلسانه ، وقيل : مؤدب نفسه ومعلمها أحق بالإجلال من مؤدب الناس ومعلمهم وأنشدوا :

وإذا كان للأدب هذا التأثير في انفعالات القراء أو السامعين فإنه ربما يكون تأثيرًا رقيقًا لينًا، وربما يكون قويًا يدفع إلى نوع من السلوك العملي الإجرائي، ولنا في تاريخنا الأدبي نماذج تدل

يا أيـهـــا الرجـل المـعلم غـيـــره ... هـلا لنفسك كـان ذا الـتـعليمُ
تصف الدواء لذي السقام وذي الضنى ... كـيـمـا يـصح به وأنت سـقـيم
وأراك تـلـقـح بـالـرشـاد عـقــولـنـا ... أبدًا وأنـت من الرشـاد عـديم
فـابدأ بـنفـسك فـانـهـهـا عن غـيـهـا ... فـإذا انـتـهت عنه فـأنت حكيم
فـهـناك يـسمع مـا يـقـول ويـهـتـدي ... بالـقـول منك وينفع الـتـعليم
لا تـنـه عن خلـق وتـأتـي مـــثـلـه ... عـارٌ عليك إذا فـعلت عظيم

على هذا، ولعل أوضح مثال على ذلك هو حادثة أبي محجن الثقفي مع سعد بن أبي وقاص رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، حيث حبسه سعد لأنه كان يتغني بشرب الخمر إذ يقول :

إذا ما مت فـادفني إلى أصل كـرمـة ... تروي عظامي بعد موتي عروقها
ولا تدفـنـنـي بـالـفـلاة فـإنـنـي ... أخـاف إذا مـا مـت ألا أذوقـهـا

وكان سعد بن أبي وقاص قد حبسه أثناء حربه مع الفرس في يوم أغواث ، فلما اشتد القتال صعد إلى سعد يستعفيه ويستقليه ، ويسأله تسريحه للغزو مع المسلمين ، فزجره ورده ، فنزل حتى أتي سلمي (زوج سعد بن أبي وقاص رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ) فقال : يا سلمى هل لك إلى خير ؟ قالت : وما ذاك قال : تخلين عني وتعيرينني البلقاء ، فلله على إن سلمني الله أن أرجع إليك حتى أضع رجلي في قيدي ، فقالت : وما أنا وذاك ! فرجع يرسف في قيوده ويقول :

كـفى حـزنًـا أن تردي الخـيل بالقنا ... واتـرك مـشـدودًا على وثاقـيـا
إذا قـمـت عناني الحـديد وأغلقت ... مـصـاريع دوني قد تصم المناديا
وقـد كنت ذا مـال كـثـيـر وإخـوة ... فـقـد تركـوني واحـدًا لا أخـا لـيـا
ولله عـهـدٌ لا أخـيس بـعـهـــده ... لـئن فـرجـت ألا أزور الحـوانـيـا

فقالت سلمى : إني استخرت الله ورضيت بعهدك (بعدما سمعت ما قاله من شعر) وأطلقته، وقالت : أما الفرس فلا أعيرها ، ورجعت إلى بيتها ، فاقتادها وأخرجها من باب القصر وركبها، ثم دب عليها حتى إذا كان بحيال الميمنة كبر ، ثم حمل على الميسرة يلعب برمحه وسلاحه بين الصفين ، وكان يقصف الأعداء بسيفه قصفًا منكرًا ، وتعجب الناس منه وهم لا يعرفونه، وجعل سعد يقول وهو مشرف على الناس من فوق القصر، والله لولا محبس أبي محجن لقلت: هذا أبو محجن وهذه البلقاء ، وقال بعض الناس : إن كان الخضر يشهد الحروب فنظن صاحب البلقاء

الخضر ، وقال بعضهم : لولا أن الملائكة لا تباشر القتال لقلنا ملك (محمد أبو الفضل إبراهيم، وإبراهيم على محمد البيجاوي ، 1988، 271-272) .

ومن ذلك أيضًا ما حدث مع الحطيئة ، حيث كان هجاءً يهجو المسلمين، وينال من أعراضهم فنهاه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، فلم ينته ، فأمر عمر بن الخطاب بحبسه ، وأراد الحطيئة أن يكسب عطف أمير المؤمنين فأنشد قائلاً :

مـــاذا تقــول لأفــراخ بذي مــرخ   زغب الحـواصل لا مـاءٌ ولا شـجرُ

ألقـيت كـاسـبـهم في قـعـر مظلمـة   فـاغـفـر عليك سـلام الله يا عـمـر

وإذا بعمر بن الخطاب (يسمع قوله : ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ فيبكي ويعفو عنه ، حقًا إن من البيان لسحرًا كما قال رسول الله ﷺ .

والأدب كمادة لغوية يكسب الطلاب ثروة لغوية تمكنهم من التعبير، كما يكسبهم مجموعة من الأساليب والتعبيرات التي يوظفونها في أحاديثهم أو في كتاباتهم ، كما أنه يعين الطلاب على فهم النصوص الأدبية وتحليلها ، كما يدرب الطلاب على النقد العلمي الموضوعي عن طريق التمييز بين الأساليب المختلفة ، ولعل من أهم فوائد دروس الأدب هو تنمية التذوق الأدبي، وهذه الملكة لا تحصل بمعرفة طائفة من القواعد والقوانين، ولكنها تحصل بقراءة الجيد من المنظوم والمنثور، والتفطن إلى خواص الحسن والقبح في العمل الأدبي ، ويتمثل هذا التذوق في استجابة المتلقي المبررة للعمل الأدبي سواء بالقبول أو الرفض .

كما أن الأدب الجيد هو الذي يقدم صورة للإنسان في كل مكان ، فيعكس خصائص هذا الإنسان آماله وتطالعاته ، حسناته وسقطاته إلى غير ذلك ، كما أن الأدب يمد الطلاب بصورة صادقة عن البيئة التي عاش فيها هذا الأدب ، ويبرز حال هذه الأمة من التقدم أو التأخر ، أو من القوة أو الضعف ، ولعل ما يدعم ذلك ما روي من اعتزاز القبيلة في العصر الجاهلي بشاعرها كان أكبر من اعتزازها بالفارس الذي يحمي الحمى بسيفه ، وهو وضع قضت به ظروف ذلك العهد، ودفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادة وجدانية ، تبث في أبنائه روح المروءة والنجدة وإباء الضيم ، وتحدوهم في صراعها من أجل الوجود والبقاء (عائشة عبد الرحمن ، 1992، 27) .

كما أن للأدب دورًا في غرس القيم في نفوس الناشئة ، وذلك من خلال تقديم النماذج والمثل العليا التي تدعو إلى التحلي بالفضائل والبعد عن الرذائل، نتيجة لما يتضمنه الأدب من حكم وأمثال وعبر تحض على التحلي بمكارم الأخلاق ، فتتهذب نفوسهم ، وتصفو أرواحهم، ولقد ذهب

بعض فلاسفة الأخلاق إلى أن السلوك الخلقي في الحياة هو الاتساق والانسجام ، والأدب من أقدر الفنون على تحقيق ذلك ، فبينه وبين الأخلاق صلة وعلاقة وثيقة هي : صلات الجمال وعلاقات الاتساق والانسجام (محمد صالح سمك ، 1998،452) .

ولعل من بين القيم التي يغرسها فن الأدب على سبيل المثال لا الحصر قيمة القناعة ، حيث ذكر (أبو الحسن الماوردي ،2004،209) أن الحسن بن الحسن بن على عن أبيه عن جده قال : قال رسول الله ﷺ " **الدنيا دول ، فما كان لك أتاك على ضعفك ، وما كان منها عليك لم تدفعه بقوتك، ومن انقطع رجاؤه مما فات استراح بدنه ، ومن رضي بما رزقه الله تعالي قرت عينه** " **وقال أبو حازم الأعرج : وجدت الدنيا شيئين: شيئًا هو لي لن أعجله قبل أجله ، ولو طلبته بقوة السموات والأرض ، وشيئًا هو لغيري وذلك مما لم أنله فيما مضي، ولا أناله فيما بقي ، يمنع الذي لي من غيري ، كما يمنع الذي لغيري مني ، ففي أي هذين أفني عمري وأهلك نفسي .**

ولذلك فقد قال أبو تمام الطائي :

لا تأخذني بالزمان فليس لي ... تبعًا ولست على الزمان كفيلا

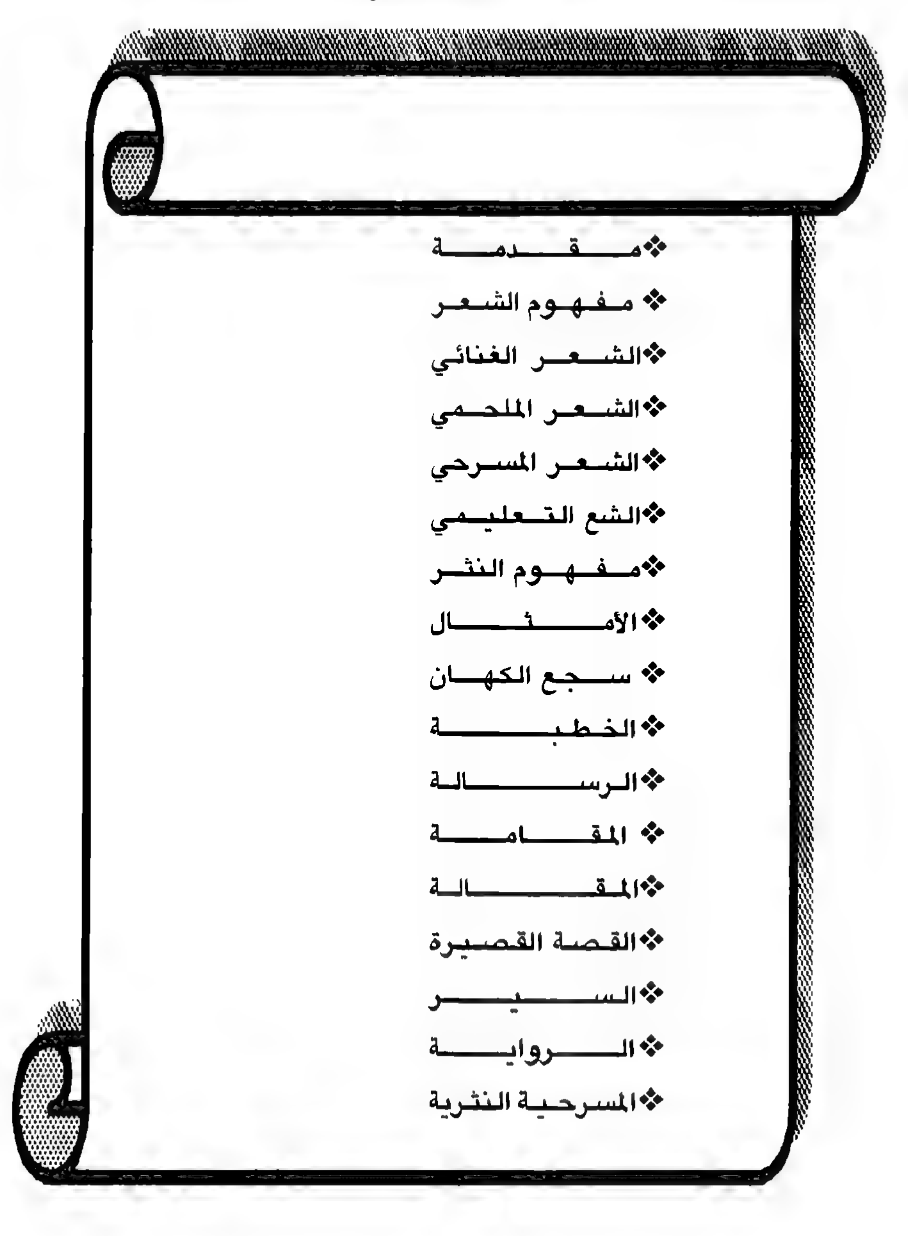
من كان مرعى عزمه وهمومه ... روض الأماني لم يزل مهزولا

لو جاز سلطان القنوع وحكمه ... في الخلق ما كان القليل قليلا

الرزق لا تكمد عليه فإنه ... يأتي ولم تبعث إليه رسولا

الفصل الثاني

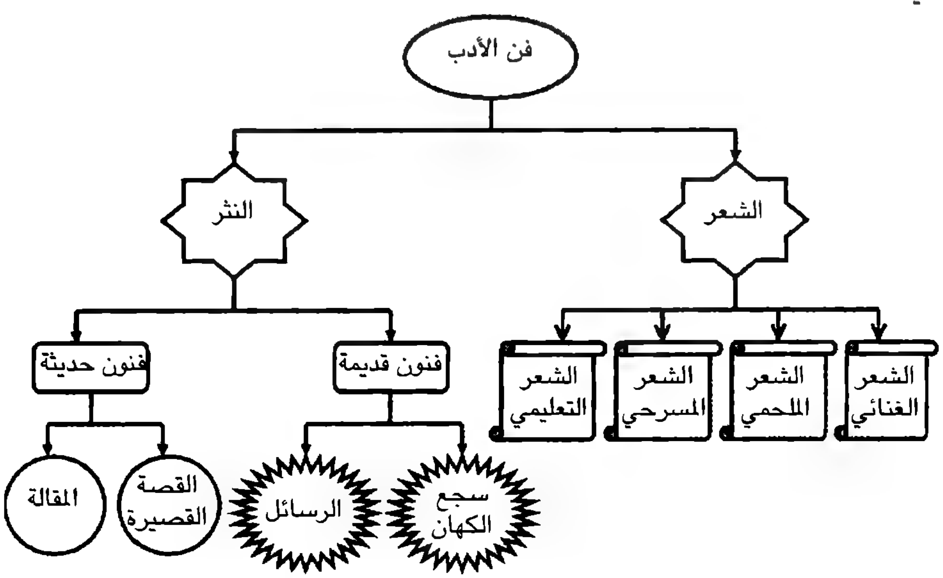
فنون الأدب



فـــنــــون الأدب

مقدمة :

الأدب كما سبق أن عرفنا هو الكلام البليغ المؤثر في نفس السامع أو القارئ ، وعليه فالأدب شجرة وارفة الظلال يخرج منها فرعان كبيران هما : الشعر والنثر ، وما امتد على كل فرع من غصون مختلفة ، وللنقاد ومؤرخي الأدب تقسيمات متعددة لفن الأدب يمكن إيجازها في الشكل الآتي :



الشكل (1) فنون الأدب إعداد المؤلف

أولاً : فن الشعر

يعد فن الشعر من أشهر الفنون الأدبية وأكثرها ذيوعًا وانتشارًا ، وربما يرجع هذا الذيوع والانتشار إلى أن فن الشعر قد واكب البشرية منذ طفولتها ، حيث إنه الصورة الأدبية التعبيرية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان ، وهذه الأقدمية التي للشعر ترجع إلى أنه كان في تلك العصور ضرورة حيوية بيولوجية (عز الدين إسماعيل ، 81،193) .

وهذه النظرة قد أكدها (طه حسين وآخرون ، 1981,121) حيث قال : إن الشعر أقدم ضروب الأدب جميعًا ، وليس معني هذا معناه أن أول كلام نطق به الإنسان شعرٌ ، بل معناه أن أقدم الآثار الأدبية التي خلفها الإنسان الشعر ، وأما الأدب المنثور فهو أحدث من الشعر كثيرًا ، فإذا تأملنا تاريخ الأدب في أمة من الأمم رأينا أن الشعر سابق لسائر الفنون الأدبية ، فعند اليونان

كانت قصائد هوميروس تنشد ويتغنى بها قبل أن يؤلف كتاب ، أو يظهر نثر فني ، في الأدب العربي نرى الشعر قبل الإسلام ينشد في المجامع والمحافل ، وتتداوله الرواة ، وتتناقله الأفواه ، وله في الحياة الاجتماعية آثارٌ واضحة قوية ، ثم نبحث عن النثر الجاهلي فلا نكاد نجد له أثرًا ، فإذا أمعنا النظر في البحث ألفينا نتفًا من سجع الكهنة والحكماء ، يشك كثيرًا في صحة نسبتها إلى قائليها ، بل إلى العصر الجاهلي نفسه، ثم هي – فوق هذا – ليست بالأثر الأدبي الخطير .

ولعل هذا الرأي – من وجهة نظري – في حاجة إلى مراجعة لعدة أسباب منها :

- أن طبيعة فن الشعر أعقد بكثير من فن النثر، كما أن فن الشعر يحتاج إلى مقومات خاصة من وزن، وقافية ، وقدرة تصويرية قد لا تتوافر في فن النثر، وهذا يستدعي أن يتلو فن النثر في الوجود ، ولا يقصد بالنثر هنا الكلام الذي يدور في أحاديث الناس ومسامراتهم ، ولكن يقصد به النثر الفني الذي يحتاج إلى نوع من الصنعة .
- أن الحكم بأن الشعر كان أسبق وجودًا من النثر اعتمادًا على أن أقدم الآثار الأدبية التي وصلت إلينا كانت شعرًا رأي يدحضه المنطق ، وذلك لسبب بسيط وهو أن الشعر في ضوء ما يتمتع به من مقومات موسيقية وتصويرية أسهل حفظًا من النثر وأسرع ، وبالتالي فقد كان أول الفنون الأدبية تدوينًا بحكم ما يتميز به من مقومات .
- أن الأمم في طور بدايتها كانت أمية – ومن بينها الأمة العربية – وبالتالي فقد كان الاعتماد الأساسي على الحفظ والذاكرة أكثر من الكتابة مما استدعي بحكم طبيعة فن الشعر أن يكون الأسهل نقلاً – مما جعل طه حسين يظن أنه أسبق وجودًا – لأنه محفوظ في الذاكرة ، هذا فضلاً عن صعوبة أدوات الكتابة التي كانت تعتمد عليها من حجارة ورقائق أو جلود الحيوانات ، أو من الكتابة على العظم ، مما أخر تدوين التراث الأدبي بعامة – شعره ونثره – ولعله قد ضاع من الأدب العربي عامة والنثر خاصة الشيء الكثير .

وللشعر أنواع أربعة هي : الشعر الغنائي ، والشعر الملحمي ، والشعر المسرحي ، وأخيرًا الشعر التعليمي ، ولكن يحسن قبل أن نخوض في تفصيلات هذه الأنواع أن نقف بداية على مفهوم الشعر أولاً ، لأن تحديد المفهوم يساهم بشكل كبير في إبراز طبيعة الشعر ويوضحه .

أ - مفهوم الشعر :

الشعر لغة من شعر ، وشعر به يشعر شعرًا ، وشعرة ، ومشعورة وشعورًا ، وشعورة وشعرى ومشعوراء أي علم ، وليت شعري أي ليت علمي ، أو ليتني أعلم ، والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ، وإن كان كل علم شعرًا من حيث غلب الفقه على علم الشرع والعود على

المندل ، وربما سموا البيت الواحد شعراً حكاه الأخفش ، قال ابن سيدة : وهذا ليس بقوي إلا أن يكون تسمية الجزء باسم الكل كقولك الماء للجرة ، وقال الأزهري الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أشعار وقائله شاعر ؛ لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم (ابن منظور المصري، د.ت، 41) .

أما المعني الاصطلاحي لمفهوم الشعر فقد حده (محمد بن سلام الجمحي، 1974، 5) الذي رأي أن الشعر صناعة وثقافة إذ يقول : الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف الصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان ، من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يعرف بصفة وزن دون المعاينة ممن يبصره.

وفي تعريفه يذكر (ابن خلدون ،1984،566) اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنيين : فن الشعر والمنظوم ، وهو الكلام الموزون المقفى ، ومعناه الذي تكون أوزانها كلها على روي واحد وهو القافية ، وفن النثر وهو الكلام غير الموزون ، وكل واحد من الفنيين يشتمل على فنون ومذاهب .

والواقع أن الاقتصار في تعريف الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى تعريف قاصر؛ فالتعريف السابق يصلح للعروضيين ولا يصلح للبلاغيين على حد تعبير ابن خلدون نفسه ، وذلك لأن الاقتصار على الوزن والقافية يجرد الشعر من أهم خصائصه وهي المقومات الشعورية ، بما تحمله كلمة الشعور من تعبير عن المشاعر والإحساسات ، تلك التي تضطر الأديب أن يمسك بالقلم لينظم لنا شعراً ، كما أنه يجرده من القيم التصويرية ، حيث إن الشعر فن يتوسل بمجموعة من الوسائل ، وأهم هذه الوسائل هي الاستعانة بالصور البلاغية من تشبيه ، واستعارة ، وكناية، كما أنه يستعين بمجموعة من المحسنات اللفظية التي تقرب المعني المراد.

ويعرفه (صديق القنوجي، 1978،290) بأنه كلام مفصل قطعًا قطعاً، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات بيتًا ، ويسمى الحرف الأخير روياً وقافية ، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة ، وينفرد كل بيت منه بإفادة في تراكيبه ، حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تامًا في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ، ثم يستأنف في البيت الآخر كلامًا آخر ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطيء المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني ، ويبعد الكلام عن التنافر .

ويعرف بأنه صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسطاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس ، وقد يكون من الغريب

أن نجعل الشعر صناعة ولكنه الواقع ، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع ، كما نراهم يقرنون في أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى (شوقي ضيف ، 13،1987) .

فالشعر صناعة من جملة الصناعات ، وهذه الصناعة تقوم على مجموعة من الأسس والمقومات والتي بدونها لا يكتمل البناء الشعري ، كما أن الشاعر سمي بهذا الاسم لأنه يختلف عن الإنسان العادي في أن لديه إحساساً مرهفاً يفوق ما لدى الإنسان الطبيعي ، ويمتلك عيناً لاقطة تستطيع تسجيل كل ما تراه حتى ولو كان الحدث الذي يعرضه علينا ضئيل الشأن في ظننا نحن ، ولذلك فإننا نجد أن الشاعر يعرض علينا تجارب وخبرات قد نظن أنها تافهة ، ولكنها ليست كذلك بالنسبة للمبدع إذ إن قيمة العمل الأدبي ليست بموضوع هذا العمل ، ولكن قيمته بجودته شكلاً ومضموناً .

ولكننا نجد من الباحثين من يربأ بوضع تعريف للشعر ، ويرجع هذا التحفظ لوضع تعريف للشعر لطبيعة هذا الفن المعقدة ، إذ من الخطأ البين أن يقسم النقاد الفن المتوسل باللسان إلى شعر وإلى نثر فني على هذا الأساس العجيب وهو أن الشعر يختص بالموسيقى ، أما النثر فمرسل عاطل عن هذه الموسيقى .

إن الأدب وحدة كاملة مهما اتسعت دائرته ، لأنه كغيره من الفنون الجميلة لا يختلف عنها إلا في وسيلة التعبير وهي اللسان أو اللغة المنطوقة ، وأنه في شعره ونثره الفني يقوم بالكشف عن التجربة لصاحبها ، ثم لمن يتلقاها ويتذوقها ، وبهذا الفهم لا نجرد النثر الفني من الموسيقى التي هي صفة أصيلة في اللغة المنطوقة قبل أن تكون خصيصة من خصائص الأدب ، ولا نقصر الموسيقى على الشعر وحده ، ويكون التفريق بينهما على أساس نفسي .

إن الموسيقى في الأدب ترتفع عن مجرد موسيقى لغوية لسانية ، وتستعين بدلالات أخرى غير مجرد دلالات المخرج ، والنبرة توجد في الترديد والمماثلة والمقابلة والتوقف والاسترسال والإيقاع، وهي تصحب الشعور المعبر عنه وتساير جيشانه ، وتحكي درجته ومقداره ، فإذا ازداد الانفعال ارتفعت النبرة وتداخلت وتعقدت ، وإذا هدأ واقترب من التأمل خفتت هذه النبرة وانبسطت، فالشعر هو الجانب الذي يحكي هدأة هذا الانفعال ، وتقف في منزلة بين المنزلتين ، انفعالات متوسطة بين العنف والهدوء ، تأخذ من خصائص الشعر ومن خصائص النثر الفني على حد سواء ، والمقترب من النثر هو (النثر الشعري) ، ولا يمكن أن توضع حدود وتعاريف جامعة كما يذهب المنطق في ميدان الفن الجميل ، ولا يمكن أن ترسم خطوطاً فاصلة بين نوع ونوع في هذه الفنون (طلال سالم الحديثي ، 98-99 ,1986) .

ولقد فرق (أحمد أمين، 58-63 ,1983) بين الشعر والنثر في أربعة جوانب هي :

- الوزن والقافية والاتصال بالشعور، فإذا وجدت نوعًا من الأدب يجمعهما كان شعرًا ، أما إذا وجد الشرط الأول دون الثاني فنظم لا شعر ، وإذا وجد الثاني دون الأول فنثر شعري ، وهو الذي يكون شعرًا لولا أنه فقد الوزن .
- أن الشعر عادة أمعن في الخلق والإبداع بما ينشئه الشاعر من الصور الخيالية ، ففي كثير من الناس رغبة قوية أن يخلقوا ، أو أن ينتجوا شيئًا يخلق ولم يعرف من قبل ، وقد يكون هذا العمل تمثالاً أو صورة أو لحنًا أو موسيقى أو هيكلاً ، وهو في الأدب يكون كتابًا ، وقد يكون هذا الكتاب نثرًا ، ولكن الأدباء اتفقوا جميعًا على أن يصوغوا ما يخلقون شعرًا ، وسبب هذا واضح وهو أن الخلق هو إعطاء الصورة للمادة المجردة ، وجعل ما هو مشوش منظمًا ، فكلما كان النظام أوضح كان الخلق أصدق ، وكان الخالق أتم فهمًا لنفسه وإرضاءً لها ، وليس في الأدب نظام أتم وأوفى من نظام الوزن .
- أن الشعر يستدعي الأنانية ، والنثر يستدعي الغيرية الأدبية ، أو بتعبير آخر أن الشعر ذاتي يعبر عن عواطف الإنسان ودخائل نفسه ، فالغرض الأساسي للشعر هو التعبير عن ذات الشاعر، أي يهدف إلى تحقيق منفعة ذاتية للأديب بغض النظر عن قرائه ، أما النثر فإنه يعبر عن شيء خارجي موضوعي ، أما مسألة النفعية فإنها مسألة ثانوية بالنسبة له ، أي أن الأساس هنا هو مراعاة الجمهور القارئ .
- أن الشعر يخاطب العواطف مباشرة ، وذلك لما عند الشاعر من قوة إلهام لا تكتسب بتعلم ، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر أو الإلهام أو ما شئت فسمه ، ولهذا كان اليونان يسمون الشاعر خالقًا ، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبي معًا ، ولعل هذا هو الذي جعل شعراء العرب يعتقدون أن لكل شاعر شيطانًا ينفث فيه الشعر ، ولذا يقول أحد الشعراء :

إني وكل شاعر من البشر   شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

ولأمر ما خلط العرب بين النبي والشاعر فسموا الشاعر نبيًا أحيانًا وكاهنًا أحيانًا، ولذا يقول الله تعالى في كتابه ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ (41) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ (42) ﴾

2- فنون الشعر :

لقد ذكرنا آنفًا أن للشعر فنونًا أربعة هي : الشعر الغنائي ، والشعر الملحمي أو الدرامي، والشعر المسرحي أو التمثيلي ، والشعر التعليمي ، وسوف تناول كل نوع على حدة .

(أ) الشعر الغنائي Lyric Poetry:

ارتبط فن الشعر منذ نشأته بفن الغناء ، وإننا نجد أثرًا لهذه الظاهرة في حياتنا العامة ، حيث نجد طائفة من العمال يهونون على أنفسهم مشقة العمل بالغناء ، حيث يغني أحد الأفراد ويردد باقي العمال ما يقوله في شكل ممتع جميل ، كما أننا نجد أثرًا لهذه الظاهرة كذلك في ارتباط الشاعر الشعبي (المطرب الشعبي) بالغناء ، حيث يجلس ومعه الربابة يعزف على أوتارها حكايات الزير سالم ، أو حكاية أبي زيد الهلالي ...إلخ .

ولعل ما يؤكد ذلك ما ورد في الأغاني ، قال أبو عبيده : من قدم الأعشى يحتج بكثرة طواله الجياد ، وتصرفه في المديح وسائر فنون الشعر، وليس ذلك لغيره ، ويقال هو أول من سأل بشعره ، وانتجع به أقاصي البلاد ، **وكان يغني في شعره فكانت العرب تسميه صناجة العرب** (أبو الفرج الأصفهاني ، د .ت، 129) .

ولقد أكد ذلك (ويل ديورانت ، 2001,132) **في قصته للحضارة** إذ يقول : إن الأدب عمومًا قد نشأ من ترانيم دينية وطلاسم سحرية ، يتغنى بها الكهنة عادة ، وتنقل بالرواية من ذاكرة إلى ذاكرة ، والكلمة التي معناها الشعر عند الرومان وهي Carmina تدل على الشعر وعلى السحر في آن ، والكلمة التي معناها نشيد عند اليونان وهي Ode معناها في الأصل طلسم سحري ، وكذلك قل الكلمتين الإنجليزيتين Lay، Rune، والكلمة الألمانية Lied، وأنغام الشعر وأوزانه التي ربما أوحى بها ما في الطبيعة وحياة الجسد من اتساق ، قد تطورت تطورًا ظاهرًا على أيدي السحرة الذين أرادوا أن يحتفظوا وينقلوا ثم يزيدوا من التأثير السحري لأشعارهم .

ولعلنا لو نظرنا إلى نشأة فن الشعر سنجد أثرًا لهذه الظاهرة ، حيث إن ارتباط فن الشعر بالغناء كان أساسًا لدى العربي لتعلم هذا الفن عندهم ، ولعلهم من أجل ذلك عبروا عن إلقائه بالإنشاد ، ومنه الحداء الذي كانوا يحدون به في أسفارهم وراء إبلهم وكان الغناء شعبيًا عامًا (شوقي ضيف، 1988,191) .

ويؤكد (محمد مندور، 1996,62) ذلك بقوله والراجح أن الشعر الغنائي لم يبتدىء بما نسميه اليوم قصائد شعرية ، بل ابتدأ بما نسميه الأغاني ، أي أن الإنسان الأول قد صدح وتغنى

بالأغاني قبل إنشاد القصائد الشعرية ، فلفظة أغاني نفسها واضحة في المعني الاشتقاقي للفظة الأوربية التي تطلق على الشعر الغنائي Lyrique، وهي مشتقة من Layer ومعناها العود ، وهو الآلة الموسيقية التي كان الشعر في بدايته يتغنى به بمصاحبتها ، فاصطلاح الشعر الغنائي باللغات الأوربية يرادف الشعر (العودي) أي الذي يغنى به بمصاحبة العود وأي آلة موسيقية أخرى ، وفي هذا ما يدل على أن الشعر الغنائي وهو اليوم شعر القصائد قد كان يتكون – منذ نشأته الأولى – من أغانٍ .

والشعر الغنائي هو ذلك الشعر الذي يعبر عن تجربة الشاعر الذاتية ، فهو شعر نشأ مع الإنسان الأول عندما انفعل ، وأراد أن يعبر عن انفعاله هذا في شكل فني كلامي ، وكان الكلام موقعًا تبعًا للانفعال ، ثم تركزت الأشياء وتعددت فامتد البيت أو البيتان إلى الأبيات ، والأبيات إلى المقطوعة ، والمقطوعة إلى القصيدة ، ثم اتسع الانفعال ليشمل التعبير عن الحياة والكون بأسره .

ولقد كان الشعر الغنائي عند اليونانيين مؤسسًا على دعامتين هما : **مقاطع خاصة تسمى** Strophe, **والموسيقى** وكان يضاف إليهما في بعض الأحيان دعامة ثالثة **هي الرقص** ، ولقد بقي هذا الوزن نفسه عند الرومان،ثم عند الفرنسيين،أما تلحينه وتوقيعه رقصًا فلم يبق لهما أثرٌ (فنسن لاب ، 1978,134) .

ولقد أثار كثيرٌ من النقاد (طه حسين وآخرون ، 1981,154 ، طه عبد الرحيم عبد البر ،1983 ,80 ، شوقي ضيف ، 1988,189) قضية أن جل الشعر العربي شعر غنائي ، وهذه القضية البحثية في حاجة إلى إعادة نظر – وسوف يتأكد كلامنا عند الحديث عن الفنون الشعرية الأخرى ومدى ثراء أدبنا العربي بهذه الفنون – ، حيث ذُكِر أن الشعر العربي كله غنائي ، ولم يكن العرب حين ينظمون الشعر ويتحدثون عنه حاجة إلى وصفه بصفة نوعية ؛ لأن كله لديهم نوعٌ واحدٌ ، فلم تكن هناك ملحمة أو تراجيديا أو كوميديا ، أو مسميات مختلفة لأنواع مختلفة .

ولقد تعددت أغراض الشعر الغنائي من فخر ، وهجاء ، وغزل ، ورثاء ، ومديح خاصة أن هذه الأغراض قد ارتبطت بذاتية الشاعر المبدع ، ولقد تمايز الشعراء بعضهم عن بعض من حيث اختلافه مزاجيًا واختلافه في الدافع الذي يستثيره لنظم الشعر ، فقالوا : امرؤ القيس إذا ركب ، والأعشى إذا طرب ، والنابغة إذا رهب (طه عبد الرحيم عبد البر ، 1983,80) .

ولقد حاول ابن رشيق القيرواني حصر هذه الانفعالات في أربعة أنواع هي : الرغبة والرهبة والطرب والغضب ، ورأى أن أغراض الشعر تنبعث عنها ، فمع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع

الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب (أحمد أحمد بدوي ، 1996,305 .

ولقد عرض (السيد الهاشمي ، د .ت، 253-354) نماذج لهذه الأغراض ، فالمديح هو الثناء على ذي شأن بما يستحسن من الأحوال النفسية ، كرجاحة العقل ، والعفة ، والعدل ، والشجاعة، وأن هذه الصفات عريقة فيه وفي قومه ، وبتعداد محاسنه الخلقية ، ولقد شاع المدح في الشعر العربي ، واتخذه الشعراء مهنة للتكسب به ، ومن أوائل المداحين هم : النابغة الذبياني ، والأعشى، وزهير بن أبي سلمى ، ولعل من صور المدح الرائع الذي يمس شغاف القلوب ما قاله محمود سامي البارودي مادحًا سيد الأمة في قصيدته كشف الغمة :

محمدٌ خاتم الرسل الذي خضعت ... له البرية من عُرب ومن عجمِ
سميرُ وحي ومجنى حكمة وندى ... سماحة وقري عافٍ وري ظمِ
قد أبلغ الوحيُ عنه قبل بعثته ... مسامع الرسل قولاً غير منكتمِ
فذاك دعوةُ إبراهيم خالقهُ ... وسر ما قاله عيسى من القدمِ
أكرم به وبآباء محجلةٍ ... جاءت به غرةً في الأعصر الدهمِ
قد كان في ملكوت الله مدخرًا ... لدعوة كان فيها صاحب العلمِ
نورٌ تنقل في الأكوان ساطعهُ ... تنقل البدر من صُلب إلي رحمِ

ومن هذه الأغراض الفخر والحماسة وهو تمدح الشاعر بخصال نفسه أو قوته ، وذكر مآثرهم ومحامدهم بين الأمم مع كرم عنصرهم وبأسهم وشجاعتهم مع أترابهم ، قال السموأل بن عادياء :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه ... فكل رداء يرتديه جميل
وإن هو لم يحمل علي النفس ضيمها ... فليس إلي حسن الثناء سبيل
تعيرنا أنا القليل عديدنا ... فقلت لها : إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقاياه مثلنا ... شباب تسامى للعلا وكهول
وما ضرنا أنا قليل وجارنا ... عزيز وجار الأكثرين ذليل

ومن أغراض الشعر الغنائي أيضًا الحكمة والمثل ، والحكمة قول رائع يتضمن حكمًا صحيحًا مسلمًا به ، والمثل مرآة تريك أحوال الأمة وقد مضت ، وتقف بها على أخلاقها وقد انقضت ، ومن ذلك قول القائل :

يقول لك العقل الذي زين الفتى إذا لم تكن تقدر عدوك داره
ولاقه بالترحيب والبشر والقرى وبارك له ما دمت تحت اقتداره
وقبل يد الجاني التي لست قادرًا على قطعها وارقب سقوط جداره

ومنهم قول الشاعر :

أحب مكارم الأخلاق جهدي وأكره أن أعيب وأن أعابا
وأصفح عن سباب الناس حلمًا وشر الناس من يهوى السبابا
ومن هاب الرجال تهيبوه ومن حقر الرجال فلن يهابا

وأخيرًا يقول محمد بن بشير في الصبر الجميل إذ يقول :

إن الأمور إذا انسدت مسالكها فالصبر يفتق منها كل ما ارتتجا
لا تيأسن وإن طالت مطالبه إذا استعنت بصبر أن ترى فرجا
أخلق بذي الصبر أن يحظى بحاجته ومدمن القرع للأبواب أن يلجا
قدر لرجلك قبل الخطو موضعها فمن علا زلقًا عن غرة زلجا
ولا يغرنك صفوٌ أنت شاربه فربما كان بالتكدير ممتزجا

ولهذا الشعر مجموعة من الخصائص أو الملامح – قديمًا وحديثًا– حددها (محمد عناني، 1991,62-60) كما يلي :

- **قصر القصيدة** : فالقصيدة الغنائية تتميز بأنها قصيرة ، بل ربما لم تزد على بضعة أبيات، وربما لم تستغرق قراءتها دقائق بل ثوانٍ معدودة ، ولذلك ذهب بعض النقاد إلى الربط بينها وبين الفنون المكانية (أي الفنون التشكيلية) التي لا تتطلب زمنًا طويلاً في تذوقها ، أو بالأحرى لا تعتمد على عنصر التتابع الزمني ، فنحن نتذوق اللوحة كلها في لحظات توحي بالثبات الزمني ، بينما نتذوق الموسيقى في لحظات متتابعة .
- **وحدة الانطباع** : تدور القصيدة الغنائية عادة حول فكرة واحدة أو صورة واحدة ، أو ما يسمى في الموسيقى بتيمة واحدة أو لحن أساسي واحد ، ولا تكاد تتفرع هذه الفكرة أو الصورة إلى أفكار أو صور أخرى ، وإنما يركز الشاعر عليها في تفاصيلها ، أو ما يتصل بها بحيث يكون الانطباع النهائي موحدًا .
- **الاعتماد على الصورة** : رغم غلبة الموسيقى على القصيدة الغنائية فإن وسيلتها التعبيرية

الأولى هي الصورة ، والصورة الفنية هي التعبير الذي يستخدم شتى أنواع التصوير الفني من تشبيه واستعارة وما إلى ذلك من تصوير حسي ذي دلالات هامشية ، أي يستخدم كلمات توحي بمعانٍ أخرى إلى جانب معانيها الأصلية .

- **الاتكاء على اللحظة الواحدة** : أي انتقاء عنصر الزمن الممتد الذي تتميز به القصيدة ، فالقصيدة الغنائية لا تعتمد على تتابع الأحداث أو تتابع الصور والأفكار ، بل تبرز لحظة واحدة ، تتركز فيها معاني التجربة وتصبح لحظة ذات دلالة .
- **الذاتية** : فالشاعر لا يتحدث عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية ، فموضوعه هو مشاعره ، وقد أدت هذه الذاتية إلى التطرف في جانب التعبير على حساب التوصيل ، فلقد اهتم بعض الشعراء الرومانسيين بالصدق في إخراج (أي التعبير عن) مشاعره حتى ولم يفهمها أي حتى ولو لم تصل إلى القارئ أو السامع .
- **التركيب** : يعتمد الشاعر في القصيدة الغنائية على بناء التراكيب الموحية بمعانٍ مختلفة ، ولو استعصت على التحليل المنطقي ، ونبع هذا الاتكاء على الصورة .

وهذه الخصائص إذا كانت تنطبق على الأدب الغربي ، فإنها قد لا تنطبق جميعها على الشعر الغنائي العربي ، وذلك لسبب بسيط وهي أن أقدم القصائد التي وصلتنا تعود إلى الفترة التي تسبق ظهور الإسلام بنحو قرن ونصف القرن تقريبًا ، فهذه القصائد قد جاءت لتناقض بعض هذه الخصائص ، حيث إن عدد أبيات القصيدة قد وصل إلى مائة بن أو يزيد، وبالتالي فإن قصر القصيدة ليست خصيصة دائمة لهذا الشعر ، فقد توجد مطولات وهذه المطولات هي شعر غنائي كالمعلقات مثلاً ، وقولنا بأن الشعر الغنائي فيه مطولات ، فإن هذا القول ينقد ما يسمى بوحدة الانطباع، إذ إن الشاعر العربي لم يكن يلتزم بوحدة الانطباع ، حيث نراه يورد عدة أغراض داخل القصيدة الواحدة ، فالقصيدة العربية كانت تبدأ عادة بالغزل، أو التغني بآثار الطلل ، والفخر ، والهجاء ، والوصف ، وبتعدد الأغراض تتعدد الصور وتتعدد الحالات النفسية ، ليلائم طبيعة هذا الغرض أو ذاك .

2- الشعر الملحمي Epic Poetry:

الملحمة ترجمة عربية للكلمة الإغريقية Eposومن الكلمة الإغريقية Epic، وأكثر ما ترد في الإنجليزية صفة Epic Verse، أي أنها تبنت الشكل الشعري ، فاستحالت مصطلحًا أدبيًا له معالمه وأعلامه ، ولا يطلق إلا بشرائط خاصة ، وقد تجسمت هذه الحقائق تلك الشرائط في ملحمتين إغريقيتين هما : الإلياذة والأوديسة (طه عبد الرحيم عبد البر ، 1983،84) .

فالشعر القصصي أو الملحمي هو الذي يحكي مغامرات أبطال تاريخيين أو أسطوريين ، وتسمى عادة الملاحم ، وتحتوي على أفعال عجيبة ، وأحداث خارق للعادة ، والشعر فيها موضوعي ، ولو أن الشاعر نفسه لا يمكن أن يتصرف بموضوعية على الدوام ؛ لأنه يحتفي عادة بأبطال شعبه ، أو قبيلته ، أو دينه ، أو الحب الذي يكنه لهم ، أو البغض الذي يحمله نحو أعدائهم، وكل هذا ينعكس في رسم أولئك وهؤلاء (الطاهر أحمد مكي ، 1987،444) .

وينقسم الشعر الملحمي إلى فنيين كبيرين هما : الملحمة Epic، والقصة الشعرية القصيرة أو البالاد Ballad، فالملحمة من حيث إنها جنس أدبي هي قصة بطولية تحكى شعرًا ، وتحتوي على أفعال عجيبة ، وحوادث خارقة للعادة ، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ، ولكن الحكاية هي الذي يسيطر على ما عداه ، على أن هذه الحكاية لا تخلو من الاستطراد وعوارض الأحداث ، وفي هذه تفترق الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقًا جوهريًا ، وذلك أن الملحمة لم تزدهر إلا في عهود الشعوب الفطرية ، حين كان الناس يخلطون بين الحقيقة والخيال ، وبين الحكاية والتاريخ ، بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال أكثر مما يهتمون بالواقع (محمد غنيمي هلال ، 1977،144) .

أما النوع الثاني للشعر الملحمي فهو القصة الشعرية أو Ballad، ولقد شاعت ترجمة كلمة البالاد في اللغات الأوربية بكلمة موال العربية ، والفرق بينهما كبير ، أما الموال فهو نوع خاص من الشعر الشعبي له تقاليده المعروفة ، ولكن البالاد فإنها مشتقة من اللغات القديمة بمعنى يرقص ، ومنه اشتقت كلمة باليه ، فهو شعر قصصي في المقام الأول ، وإن لم يكن البالاد يمثل قصة بالمعنى الحديث (محمد عناني ،1991،50).

فالبالاد قصة شعرية ليست لها خصائص الملحمة من الحديث عن الأشياء الأسطورية أو الخيالية ، وهي قصيرة بالمقارنة بالملحمة ، ولكن بينهما عناصر مشتركة ، وهي غلبة السمة القصصية عليهما ، فالشعر القصصي أو الملحمي نوع من الشعر الموضوعي ، ولهذا الشعر مجموعة من الشروط هي (أحمد أمين ، 1983،73):

1- أن يقص الشاعر القصة دون أن يجعلها واضحة مفصلة كالقصة النثرية ، بل يعتمد فيها على قوة الإيحاء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعري ، ويجب أن يجعل ما يتحدث عنه من الحوادث والأشخاص مثلاً عليا ، فيؤهله ذلك إلى أن يفيض على شعره سحرًا ناتجًا عن انتخابه الشخصي للأشياء .

2- يجب أن يعرض الشاعر موضوعه بحيث يبدو أن فيه حياة حقيقة، وقوة حقيقية .

3- يجب أن يعرض قصته عرضًا لذيذًا يوحي بالجمال ، ويقدم للسامع أو للقارئ متعة جمالية وتلذذًا فنيًا .

ولقد أنكر كثيرٌ من النقاد (محمد غنيمي هلال ، 1977،158 ، طه عبد الرحيم عبد البر، 1983,95 ، شوقي ضيف ، 1988،190) وجود هذا الشعر في أدبنا العربي القديم ، إذ يقولون: فهذه الفنون الثلاثة من الشعر القصصي ، والمسرحي ، والتعليمي لم يعرفها الجاهليون، فشعرهم منظومات قصيرة قلما تجاوزت مائة بيت ، وهو شعر غنائي ذاتي يمثل صاحبه ، وأهواءه ، على حين الضروب السابقة جميعًا موضوعية ، فالشاعر فيها لا يتحدث عن مشاعره وأحاسيسه، وإنما يتحدث عن أشياء خارجية عنه ، سواء حين يقص ، أو حين يعلم، أو حين يمثل ، فهو في كل ذلك يغفل نفسه ولا يقف عندها، إنما يقف عند جانب قصصي تاريخي يحكيه ، أو علمي تهذيبي يرويه، أو تمثيلي مسرحي يؤديه ، متجردًا عن شخصه ، وما يتصل بذاته وأهوائه وعواطفه.

وهذا الرأي رأي جازم بعدم وجود الملاحم ولا القصة الشعرية في أدبنا العربي القديم ، وهذا الأمر يحتاج إلى إعادة نظر ، فكما أننا لا نزعم أن للعرب أدبًا قصصيًا أو ملحميًا بنفس المقومات اليونانية ، فنحن لا نريد أن يكون لنا ما لا نملك الدليل على وجوده ، فنخسر الشيء نفسه ونخسر المنطق ، ونعرب عن حالة نفسية غير صحيحة ، ولكن إذا كنا قد أقررنا بهذه الحقيقة وهي أن العرب لم يعرفوا الملحمة بنفس مقوماتها اليونانية ، فهذا لا يقلل من شأن الأدب العربي ، إذ ليس من الضروري أن ما يعرفه اليونان يعرفه العرب ، وذلك لسبب بسيط وهو أن الأدب ترجمان عن الإنسان وعن بيئته وحياته ، والعرب – كما نعلم – قومٌ جوالون بين مدن الشام وحواضر اليمن هذا من ناحية ، ومن ناحية أخري فإن إقرارنا بهذه الحقيقة لا يعني نفيها مطلقًا ، ولكننا نقول : إن الأدب العربي يعرف الملاحم والقصص الشعرية القصيرة ، ولكن ليس بخصائص الأدب اليوناني ، إذ من الخطأ أن نضع مقاييس لأدب ما ونسعي إلى تطبيق هذه المقاييس على أدب آخر؛ لأن لكل أدب ذاتيته وسمته التي تفرقه عن غيره من الآداب الأخرى ، ونحن إذا أقررنا بهذه الحقيقة ، فمن الممكن القول إن العرب قد عرفوا أدب الملاحم ،ولعل أبلغ مثال على ذلك هو أيام العرب في الجاهلية والإسلام ، ومن هذه الأيام على سبيل المثال لا الحصر حرب البسوس ، حيث اشتعلت أوارها بين قبيلتي بكر وتغلب في أواخر القرن الخامس الميلادي ، وكان سببها اعتداء كليب سيد بني تغلب على ناقة للبسوس خالة جساس بن مرة سيد بني بكر ، إذ رمى ضرعها بسهم فاختلط لبنها بدمها ، فلما علم جساس ثار لكرامته ، ولقد دارت رحى هذه الحرب أربعين سنة ، ومن أقوال جساس في هذه الحرب :

تعـــدت تغلب ظلمًـــا علينـا ... بـلا جـرم يعــــد ولا جـنـاح

فلمـــا أن رأينا واســــتـبنا ... عـقـاب البـغي رافـعـة الجناح

صـرفت إليـه نحـسًـا يوم سـوء ... له كـــأسٌ من الموت المتـــاح

ولأن نهضتنا الأدبية الحديثة قد قامت على دعامتين هما : **بعث القديم في أزهى عصوره، وتمثل الجديد في خير حالاته مترجمًا أو في لغته الأصلية** ، فقد حاول مجموعة من الأدباء نظم ملاحم شعرية عربية مثل : حافظ إبراهيم الذي نظم الملحمة العمرية عن الفاروق عمر بن الخطاب، وأنشد عبد الحليم المصري ملحمته عن أبي بكر الصديق رَضِيَ اللهُ عَنْهُ ، كما نظم محمد عبد المطلب ملحمته العلوية في بطولات الإمام على رَضِيَ اللهُ عَنْهُ ، أما أمير الشعراء أحمد شوقي فقد نظم ملحمته دول العرب وعظماء الإسلام .

أما عن **الجانب الثاني : وهو القصة الشعرية** فقد وجدنا أصداءً لها في أدبنا العربي القديم، ولعل أفضل نموذج لهذه القصة القديمة قصيدة ضيفٌ ولا قِرى ، تلك القصة التي استلهم فيها الحطيئة قصة خليل الرحمن إبراهيم عَلَيْهِ السَّلَامُ ، حيث جاءه ضيفٌ وليس لديه طعام يقدمه لهذا الضيف، فتقدم ابنه ليذبحه ، ليقدمه قرى لهذا الضيف ، وإليكم القصة كما أوردها (علي النجدي ناصف، د .ت، 18-23) كما يلي :

أما المنزل فمقفر موحش لا رجاء فيه لخير ، تكتنفه الحبال ، وتنبسط من حوله صحراء مضلة، طامسة المعالم والرسوم ، لا ينزل به طارق ولا يمر به عامر ، وزاد الأمر نكرًا أن غلبت الشراسة والجفاء على الأب ، فأصبح يأنس بالوحشة ، وينفر من الأنس ، غُمت الأمور عليه فلا يراها على وجهها ، ولا يقدرها قدرها ، اختلت موازينه واختلط مزاجه ، فإذا البؤس نعيم ، والشقاء سعادة .

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل ... ببيـداء لم يعرف بهـا ساكن رسمـا

أخي جفوة فيه من الأنس وحشة ... يرى البؤس فيها من شراسته نعمى

وأفـرد في شـعب عجـوزًا إزاءها ... ثلاثـة أشـبـــاح تخـالهم بَهـمـــا

حفـاة عراة ما اغـتذوا خبـز ملة ... ولا عـرفـوا للبـر مـذ خـلقـوا طعـمـا

وفي المشهد الثاني رأى شبحًا مقبلاً يلفه الظلام ، ويراه الأب فينكره ، فإذا به طارق ليل ، فيثقل عليه الخطب ، ويركبه الهم ؛ لأنه لا يملك ما يضيف به الطارق حتى إن ابنه يرثى لحاله .

رأى شـبـحًـا وسط الظلام فـراعـه ... فلمـا بدا ضيـفًـا تصـور واهتـمـا

فـقـــال ابنه لـمـــا رآه بـحـيـــرة ... أيا أبت اذبـحني ويسـر له طعمـا

ولا تعـتـذر بـالعـدم عل الذي طرا ... يظـن لنـا مـالاً فـيـوسـعنا ذمـا

فـــروى قليـــلاً ثم أحـــجـم بـــرهـة　　وإن هو لـم يذبح فـتـه فـقـد همـا

وقـــال هـيـــا رباه ضـــيف ولا قـرى　　بحقك لا تحرمه تا الليلة اللحما

وفي المشهد الثالث يستجيب الله الدعاء ، فيرى قطيعًا من حمر الوحش ، يقدمه الفحل إلى الماء ، فتريث الرجل حتي يشرب الفحل ، فلما روى رمى إليه بسهم صائب .

فبيننا هـم عنت علي البـعـد عـانة　　قد انتظمت من خلف مسحلها نظما

ظمـاء تريد الماء فانسـاب نحوها　　على أنه منهـا إلى دمـهـا أظمـا

فـأمـهلهـا حـتـى تروت عطاشـهـا　　فـأرسل فـيـهـا من كنانتـه سـهـمـا

فخرت نخـوص ذات جحش فتية　　قد اكتنزت لحـمـا وقد طبقت شـحـمـا

في المشهد الرابع يتهلل الأب بشرًا ، ويستطار فرحًا ويقبل على الآتان يجرها إلى أهله .

فـيـا بشـره إذ جـرها نـحـو أهـله　　ويا بشـرهم لما رأوا كلمـهـا يدمى

فباتوا كرامًا قد قضوا حق ضيفهم　　فلم يعرفوا غرمًا وقد غنموا غنما

وبات أبـوهـم من بشـاشـتـه أبًـا　　لضـيـفـهم والأم من بشـرها أمـا

ومن نماذج القصة الشعرية في أدبنا العربي قصيدة الأرملة المرضعة لمعروف الرصافي، فالقصيدة لوحة رائعة لأرملة فقيرة ، تمزقت عليها الثياب ، ولم يعد لها ما يحميها من البرد ، بل من العري ، ولم يعد في ثديها ما ترضع به وليدها ، يا لبؤس الحياة ! ، ويا لمرارتها في فم الرصافي الذي ذهب يجلو علينا هذه الصورة الكئيبة ! وقد تعاون الدهر والفقر في إخراجها على شاكلة تنقد لها القلوب وتحس ألمًا ولوعة (شوقي ضيف ، 64-1988,65) .

لقـيـتـهـا لـيـتني مـا كنت ألقـاهـا　　تمـشي وقـد أثقل الإمـلاق ممشـاهـا

أثوابـهـا رثـةٌ والرجـل حـافـيـةٌ　　والـدمـع تذرفـه في الخـد عـيناهـا

بكت من الفـقر فاحـمرت مدامعـهـا　　واصـفـر كـالورس من جـوع مـحـيـاهـا

مـات الذي كـان يحـميهـا ويسعدهـا　　فـالدهـر من بعـده بالفـقـر أشـقـاهـا

الموت أفـجـعـهـا والفـقـر أوجـعـهـا　　والـهـم أنحـلـهـا والـغـم أضـنـاهـا

فـمنظر الحـزن مشـهـود بمنظرهـا　　والـبـؤس مـرآه مـقـرون بـمـرآهـا

كـر الجـديـدين قـد أبلى عـبـاءتهـا　　فـانـشق أسـفـلهـا وانشق أعـلاهـا

ومـزق الدهـر ويـل الدهـر مـئـزرهـا　　حـتـى بدا من شـقـوق الثـوب جنبـاهـا

تمـشي بأطمـارهـا والبـرد يلـسـعـهـا　　كـأنـه عـقـرب شـالـت زبـانـاهـا

حـتـى غدا جـسـمهـا بالبـرد مرتجفًـا　　كـالغـصن في الريـح واصطكت ثنايـاهـا

تمشي وتحمل باليسرى وليدتها	حملاً علي الصدر مدعومًا بيمناها
قد قطمتها بأهدام ممزقة	في العين منشرها سمج ومطواها
ما أنس لا أنس أني كنت أسمعها	تشكو إلى ربها أوصاب دنياها
تقول يا رب ! لا تترك بلا لبن	هذي الرضيعة وارحمني وإياها
يا رب ! ما حيلتي وقد ذبلت	كزهرة الروض فقدُ الغيث أظماها
ما بالها وهي طول الليل باكيةٌ	والأم ساهرةٌ تبكي لمبكاها
يكاد ينقد قلبي حين أنظرها	نبكي وتفتح لي من جوعها فاها
ويلمها طفلةٌ باتت مروعة	وبت من حولهم في الليل أرعاها
تبكي لتشكو من داء ألم بها	ولست أفهم منها كنه شكواها
كانت مصيبتها بالفقر واحدةٌ	وموت والدها باليتم ثناها

من خلال ما سبق من نماذج يتضح أن أدبنا العربي – قديمه وحديثه – لم يفتقر إلى هذا اللون من الشعر، مما يستدعي أن تعيد قراءة تراثنا الأدبي ، فنصحح ما كنا نعتقد أنه من مسلمات البحث الأدبي ، ولن يتأتى ذلك إلا بشيء من البحث والدرس العلمي الموضوعي ، الذي يتجرد من التحيز والانفعال وإنما يعتمد على الوثائق الأدبية الناطقة التي لا يمكن إنكارها .

وللشعر الملحمي مجموعة من الخصائص هي (محمد عناني،1991،42-43) :

❖ **الضخامة** : وليس المقصود هو الطول فقط (إذ عادة ما يتجاوز عدد أبيات الملحمة العشرة ألاف، وعادة تقع في اثنا عشر كتابًا) ، ولكن أيضًا نطاق الأحداث ، فهو عادة حرب طاحنة بين أناس يمثلون حضارات مختلفة ، ولذلك فموضوعها يقتضي اتساع رقعة الأحداث والتنقل وامتدادها في الزمن .

❖ **وحدة الحدث** : والمقصود بهذا وجود خط قصصي محدد يمكن متابعته، رغم الاستطرادات الكثيرة، أو وجود ما نسميه بعقدة ريئسة واحدة تتفرع منها كل العقد والحبكات الثانوية، فكل ملحمة تختص بحدث واحد أو موضوع واحد مهما تفرع ومهما تشعب في أثناء السرد.

❖ **البطولة** : رغم أن بعض الملاحم تدور حول بعض الأبطال الأفراد فإن هؤلاء لا يمثلون ذواتهم في الحقيقة بقدر ما يمثلون الأمة التي ينتمون إليها .

❖ **الخرافة** : لما كانت الملاحم الأولية تمثل جماع الأفكار والمشاعر التي عرفها الإنسان الأول في بيئته الوثنية فقد اعتمدت الملحمة على الأساطير والنبوءات القديمة ، وتصوير عالم الآلهة والعالم السفلي ، بل إن الملاحم القديمة تمثل مصدراً من مصادر معرفتنا بأساطير الأولين .

❖ **الصفات الفنية الدقيقة** : مثل البحر سداسي التفعيلة ، وابتداء الملحمة في منتصف الأحداث، ثم العودة لاسترجاع ما حدث في الماضي وهي تشبيه في هذا المسرحيات اليونانية القديمة ، بل معظم المسرحيات ، من هذه الصفات الاستطراد ، وتنوع النبرة بين السمو في الخطب والواقعية في الحوار.

3- الشعر المسرحي Dramatic Poetry:

ظهر الشعر المسرحي في الترتيب الثالث بعد الشعر الغنائي والملحمي، ولا يعرف الباحثون على وجه التحديد متى ظهر هذا الشعر ، ويبدو أنه قد نشأ لحاجة إنسانية اجتماعية ؛ لأنه فن لا يعتمد على ذاتية المبدع أو الكاتب ، ويتطلب هذا الفن أن يكون الإنسان قد قطع شوطًا ذهنيًا لا بأس به، بحيث استطاع أن يخرج من دائرة ذاته إلى ذوات الآخرين ، وأن يكون المجتمع نفسه قد أصاب حظًا من الحضارة والثقافة والمدنية .

فالمسرح تمثيل صوري لحدث تاريخي أو خيالي ، التقطه الشاعر من الحياة الإنسانية ، وفيه تنمحي شخصيته ومعه تشاهد، وتمضي الأحداث أمامنا، وتمر الشخصيات على مرأى من أعيينا، فنراهم حين يعملون أو يتكلمون ، وذلك على النقيض من الأنواع الأخرى ، حيث يدس الشاعر نفسه بيننا وبين الحقيقة ، حين يقص أو يصف ، وهذا التمثيل مجرد تصوير أو تقليد (الطاهر أحمد مكي ، 198، 471) .

ولعل الأصول الأولى لهذا الفن قد ولدت في مصر القديمة ، بين وهج العبادة وطقوس المعبد، حيث كان رجال الدين يمثلون قصة إيزيس وأوزوريس وابنهما حورس ، وإله الظلام ست عدوهم، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام ، وينتقل من مكان إلى مكان ، وقد رأى هيرودوت المؤرخ اليوناني شيئًا منه حين زار مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ، ومن سوء الحظ فإن شيئًا من تقاليد المسرح المصري القديم لم يصلنا حتى نتعرف عليه ، ونتابع تطوره ؛ لأن أحوال مصر الثقافية والحضارية تدهورت تحت الاستعمار الروماني (الطاهر أحمد مكي ، 1987، 473-474) .

أما في الأدب اليوناني فقد نبع هذا الفن من وجود فني: المأساة والملهاة ، ولقد كانت دراسة أرسطو للمسرحية اليونانية وبخاصة المأساة – وهي التي وصلت دراسته فيها كاملة إلينا – ذات أثر كبير في سمو النظرة إلى المسرحية وفي النهضة بها ، لا في الأدب اليوناني فحسب، بل وفي تأثير المسرحية اليونانية كذلك، بما لها من مميزات فنية في الآداب العالمية بعده ، ولم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معرفة الأدب اليوناني ، وقد ظل المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليوناني في النواحي الفنية جميعها (محمد غنيمي هلال ، 1977، 62) .

ولقد أنكر معرفة العرب بهذا الفن في الأدب العربي ، ولعل ما قيل في إنكار هذا اللون من ألوان الشعر يرجع من وجهة نظر النقاد إلى أن العرب قد عاشوا في بيئة لا تساعد على تقوية الخيال ، فالبيئة الصحراوية يرى فيها الرائق أرضًا منبسطة لا تدع مجالاً للفكر والتأمل ، وتخيل شيء مستور لا تراه العين ، على العكس من البيئة اليونانية الممتلئة بالجبال ، فإن تلك البيئة تسمح للخيال أن يسبح فيما وراءها، وأن يتخيل أشياء غريبة تعيش فوق قممها .

ولكن هذا الرأي يعارضه أن بيئة اليونان قد وجدت في أماكن أخرى عاش فيها قوم آخرون ولم ينتجوا أدبًا مسرحيًا ، كما أن القول بأن هذا الافتقار يرجع إلى البيئة العربية الممتدة الأطراف، والتي لا تثير لديه مجالاً للفكر والتأمل والتخيل شيء مستور لا تراه العين ، فهذا وهم خيال ؛ لأن العرب لديهم مقدرة رائعة في تصوير الأشياء ووصفها ، وإلا ما هذه الأبيات الطوال التي نقرأها في صدر المعلقات يصف فيها الشاعر ناقته ، أو يتغزل في محبوبته ، كما أننا نراهم أيضًا يذكرون الجن والشياطين ويتخيلونهم ، وبالتالي فكل ما قيل في باطنه ما ينقده، ولنا دليلنا في أن العرب قد عرفوا لونًا قريبًا من هذا الشعر، وهو ما يسمى بخيال الظل أو الأراجوز .

ومما يدعم هذا الرأي قول (علي الراعي، 1999، 33) أما في أدبنا العربي فقد عرف أشكالاً مختلفة من المسرح ، ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر ، وإذا مررنا على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام ، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض ، فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحدًا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها ، وهو مسرح خيال الظل .

أما في العصر الحديث فقد عرف الشعر المسرحي على يد أمير الشعراء أحمد شوقي الذي أوفد في بعثة إلى فرنسا ليدرس القانون ، وهناك تعلق أحمد شوقي بالمسرح الفرنسي ، وتعلم هذا الفن ، ثم كتب مسرحيته على بك الكبير سنة 1893 التي تجاهلها الخديوي ، حيث كان لا يرى في الشعر إلا مجرد صب أمطار المديح على هامته .

ولقد خلف شوقي سبع مسرحيات : ست مآسٍ ، وملهاة واحدة ، وكما أنه في شعره الغنائي قد لاحظ الجمهور فقد لاحظه أيضًا في مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مآسٍ من مآسيه تسترضي العاطفة الوطنية في المصريين وهي : مصرع كليو باترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثًا أخرى تسترضي العواطف العربية والإسلامية وهي : مجنون ليلي ، وعنترة ، وأميرة الأندلس، أما الملهاة فتقوم على موضوع مصري شعبي (شوقي ضيف ، 1986، 174-175) .

وهذه القضية تصل بنا إلى نتيجة هامة – في مجال تقويم الأدب – وهي أن الوعي بطبيعة الجمهور المتذوق الذي يتجه إليه الفنان يحدد لفنه طبيعته الاجتماعية ، وبالتالي مضمونه الفني ، إذ إن استخدام المنهج الوظيفي يساعد كثيرًا على فهم الأدب وتفسيره (طه وادي ، 1985،74) .

ولعل من شواهد هذا الشعر ما قاله أحمد شوقي في مسرحيته على بك الكبير :

رباه ماذا يقول المسلمون غدًا	**إن خنت قومي وأعمامي وأخوالي**
يقال في مشرق الدنيا ومغربها	**فعلت فعلة نذل وابن أنذال**
أجل سموت لملك النيل أطلبه	**بهمتي وبإقدامي وأفعالي**
لا أستعين علي الأهل الغريب ولا	**أرمي الذئاب علي غابي وأشبالي**
بعدًا وسحقًا لعلياء الامور إذا	**لم ألتمسها بخلق فاضل عالي**
الموت في ثمر ترقي لتجنيه	**في سلم من ثعابين وأصلال**

ولقد سار على هدى أحمد شوقي مجموعة من الشعراء مثل عزيز أباظة الذي بدأ حياته الأدبية كشاعر غنائي اشتهر بإجادته فن الرثاء ، وعندما أحس أنه يمتلك ناصية الشعر عامة ، وأصبح له مواقف غزيرة تجاه الحياة ووجهة نظر في التاريخ، لا يمكن أن يعبر عنها في قصيدة انتقل إلى تقليد فن عريق وهو فن الدراما ، وكان انتقاله وفق نموذج المآسي التي كتبها شوقي (كمال محمد إسماعيل ، 1981،49) .

ولقد أنتج عزيز أباظة عشر مسرحيات هي : قيس ولبنى ، والعباسة ، والناصر ، وشجرة الدر، وغروب الأندلس ، وشهريار ، وقافلة النور، وقيصر ، وأوراق الخريف، وزهرة ، ومن الذين انتهجوا هذا النهج عبد الرحمن الشرقاوي ، والذي أخرج خمس مسرحيات هي : مأساة جميلة، والفتى مهران ، وثأر الله ، ووطني عكا ، وصلاح الدين النسر الأحمر ، وكان من هؤلاء أمير الشعر الحر صلاح عبد الصبور ، والذي أبدع مسرحيات مثل: مأساة الحلاج ، والأميرة تنتظر، وليلي والمجنون ، وبعد أن يموت الملك .

4- **الشعر التعليمي** Instructional Poetry:

الشعر التعليمي ليس شعرًا مثاليًا ؛ لأنه خلا تقريبًا من ثورة العاطفة ، وهو يجمع بين أوصاف الشعر وأوصاف النثر ، ولذلك يجب أن يكون منطقيًا صريحًا واضحًا قابلاً للفهم بسرعة ، ومن الناحية الشعرية يجب ألا يخلو من الجمال الفني، وأن يشعر القارئ بشيء من الرمز والإيماء والتلميح ، فالمعني عادة يعبر عنه تحت غطاء من الاستعارة والأسلوب مليء بالتركيز واللمحات الخاطفة (أحمد أمين ، 1983،77).

ولقد عرف اليونان هذا الفن منذ زمن بعيد ، بل لعلهم كانوا من أسبق الأمم في هذا المضمار، فالشاعر اليوناني هزيود الذي كان يعيش في القرن الثامن قبل الميلاد، نظم طائفة من القصائد فيها جمال شعري لا بأس به، ولكنه قصد تقييد طائفة مما كان اليونان يرونه علمًا في ذلك الوقت، فقد نظم تاريخ الآلهة وأحاديثهم ، كما نظم هذه القصيدة المشهورة التي تعرف بالأعمال والأيام، والتي بين فيها فصول السنة وما يلائمها من ضروب الزراعة ، وما يحتاج إليه الزارع من أداة وجهد وفن ، إلى غير ذلك من مما نجده في هذه القصيدة من معارف في زمن صاحبها (محمد مصطفى هدارة ، 1981،380-381) .

ويرى (شوقي ضيف، 1987،317-319) أن هذا اللون من الشعر قد نشأ نشأة عربية خالصة في أواخر الدولة الأموية ، إذ يعد أراجيز رؤبة وأباه العجاج ومن إليهما متونًا لغوية ، إذ يقول: والإنسان لا يلم بديوانيهما حتى يقطع بأنهما كان يؤلفان أراجيزهما قبل كل شيء من أجل الرواة، ومن أجل أن يمددهما بكل غريب ، وكل أسلوب شاذ ، ومن هنا كنا نسمي هذه الأراجيز **متونًا لغوية** ، وقد بلغت هذه المتون صورتها المثالية عند رؤبة ، فهذا النمو الأخير لهذا العمل التعليمي الذي أرادته المدرسة اللغوية من جهة ، والذي استجاب له الشعراء وخاصة الرجاز من جهة أخرى، ولعل ذلك ما جعل اللغويين يوقرونه أعظم التوقير ، فأبو الفرج يقدمه في ترجمته له بقوله " أخذ عنه وجوه أهل اللغة ، وكانوا يقتدون به ، ويحتجون بشعره ، ويجعلونه إمامًا " وفي ديوانه إشارات كثيرة إلى النحاة من مثل قوله " يلتمس النحوي عن قصدي " ، ويفتخر بأن النحوي مهما كان عالمًا باللغة فإنه لا يبلغ مبلغه إذ يقول :

لا ينظر النحوي فيها نظري — وهو دهي العلم والتعبر

ولا يقرأ الإنسان في أراجيز رؤبة حتى يشعر شعورًا واضحًا بأنه اتخذ لنفسه وظيفة غريبة هي : صياغة الألفاظ والأساليب والإتيان بكل غريب شاذ فيها ، حتى يرضي اللغويين وحاجتهم ، واقرأ له هذا المطلع في أرجوزة له مشهورة يقول فيها :

وقاتم الأعماق خاوي المخترق — مشتبه الأعلام لماع الخفق *

يكل وفد الريح من حيث انخرق — شأزٍ بمن عوه جدب المنطلق **

ناءٍ من التصبيح نائي المغتبق — تبدو لنا أعلامه بعد الغرق ***

* قاتم : أسود ، والأعماق : جمع عمق وهو ما بعد من أطراف المفازة ، ومحترق الرياح : مهبها ، وخواؤه : خلوه ، ومشتبه الأعلام : الجبال يريد أنها متشابهة

** وفد الريح : أولها ، انخرق : هب ، وشأزٍ : غليظ ، وعوه : أقام ، وجدب المنطلق : ما يمر به يكون جدبًا .

***ناء من التصبيح : يريد لا ماء فيه يورد بكرة ، ونائي المغتبق : يريد أن لا ماء فيه يورد عشية ، وتبدو لنا أعلامه بعد الغرق : يريد أنها تغرق في السراب ثم تبدو كأنها تسبح .

في قطع الآل وهبوات الدقق خارجةً أعناقها من معتنق ****
تنشطته كل مغلاة الوهق مضبورة قرواء هرجاب فنق *****

وللكسائي قصيدة في النحو أوردها (الخطيب البغدادي ، د .ت، 412) يقول فيها :

إنما النحو قياس يتبع وبه كل أمر ينتفع
فإذا ما أبصر النحوي فتى مر في المنطق مرًا فاتسع
فاتقاه كل من جالسه من جليس ناطق أو مستمع
وإذا لم يبصر النحوي فتى هاب أن ينطق جنبًا فانقطع
فتراه ينصب الرفع ما كان من خفض ومن نصب رفع
يقرأ القرآن لا يعرف ما حرف الإعراب فيه وضع
والذي يعرفه يقرؤه فإذا ما شك في حرف رجع
ناظرًا فيه وفي إعرابه فإذا ما عرف اللحن صدع
فهما فيه سواءٌ عندكم ليست الألسن فينا كالبدع
كم وضيع رفع النحو وكم من شريف قد رأيناه وضع

ولقد امتد الشعر التعليمي حتى نظم في الألغاز ، وكانت تعتبر من البلاغة في عصور الاحتضار ، وتدل على المعني دلالة خفية نفهم من لفظه ، وتستحسن لدقة الفكرة ، وبراعة الأسلوب ولا يختلف عن المعنى إلا في القصد وطريق دلالة اللفظ ، وفيها ألف غرس الدين الأربلي المتوفي في سنة 675 الألفية في الألغاز الخفية ، جمع فيها أسماء ألف لغز منظومة (الطاهر أحمد مكي ، 1987،471) .

ومن ذلك الشعر ألفية ابن مالك ، وشرح الشاطبية ، كما ألف محمد عثمان جلال المصري خرافات لافونتين شعرًا تحت عنوان العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ ، ثم جاء أمير الشعراء أحمد شوقي فبلغ الغاية في هذا اللون الشعري ، حيث نظم شعرًا على لسان الحيوان ، ومن ذلك قوله :

يحكون أن أمة الأرانبِ قد أخذت من الثرى بجانبِ
وابتهجت بالوطن الكريم وموئل العيال والحديم
فاختاره الفيل له طريقًا ممزقًا أصحابنا تمزيقا

**** الآل : السراب ، والدقق : جمع دقي ، وهو التراب الدقيق اللين ، وخارجة أعناقها : يريد الجبال ، من معتنق : من حيث أعتنقها السراب .

***** تنشطته : يريد ناقته ، وهي خبر قاتم الأعماق ، وتنشطته : جازته ، والوهق : مد الإبل ظهرها في السير ، ومغلاة الوهق : يريد أنها مسرعة ، ومضبورة : مجموعة الخلق ، وقرواء : طويلة الظهر ، وهرجاب : ضخمة ، والنفق : الفتية الكثيرة اللحم .

وكــــان فـيــــه أرنــب لـبـيـب	أذهب جل صـوفـه الـتـجـريب
نـادى بـهـم يا مـــعــشــر الأرانب	من عـــالـم وشـــاعــر وكـــاتـب
اتحـــدوا ضـد الـعـــدو الجـافـي	فـــالاتحـــاد قـوة الضـعـــاف
فــاقـتـلوا مــسـتـصـوبين راية	وعـــقـدوا للاجـــتـــمــاع راية
وانتـــخـــبــوا من بينهم ثلاثة	لا هرمًـــا راعـوا ولا حــــداثة
بل نظروا إلى كـــمـــال العــقل	واعـتـبـروا في ذلك سن الفـضل

فالغرض من ألوان الشعر السابقة (الغنائي، والملحمي، والمسرحي) هي إمتاع النفس وإمتاع الغير، فهي تخاطب الخيال والعاطفة؛ لتوقظ في القارئ أو السامع مناظر ساحرة خلابة، وليس من شأن هذه الألوان أن تعطينا درسًا أو تعلمنا شيئًا ، بخلاف فن الشعر التعليمي الذي يهدف إلى تحقيق غاية تربوية وهي التعليم ، فهو يقدم المادة الجافة شعرًا كالنحو والصرف، أو البلاغة، أو أحكام التجويد ، أو العلم والأخلاق، والفنون ليعين على فهمها وتلخيصها، وبيان أوجه الإفادة منها بأوجز العبارات ، وأما إذا اصطبغ هذا اللون من الشعر بصبغة غنائية فهي وظيفة ثانوية بجانب مهمته الأساسية وهي التعليم والتهذيب .

ثانياً : فن النثر

النثر هو الفرع الثاني في شجرة الأدب ، ولقد أنبت هذا الفرع غصونًا متعددة ، بعضها قديم، والآخر حديث ، والبعض الآخر كان امتدادًا لفنون قديمة كفن المقامة الذي تطور إلى فن القصة القصيرة ، أو فن المقالة الحديث الذي تطور عن فن الرسائل ، ولقد نبع هذا الفن من وجهة نظر النقاد عندما أكتمل رشد العقل الإنساني ، ويجدر بنا أن نقف أولاً على مفهوم النثر حتى تتضح لنا معالمه وطبيعته ، والنثر أشد مادة وأكثر تنوعًا ، ولقد قيل إن كل ما ليس بشعر فهو نثر ، وإذا كان الشعر يعنى أساسًا بالخيال ويتجه نحو الطبيعة ليحاكيها لكي يبدع لنا عملاً جديدًا ، فإن النثر يتجه نحو العقل ، وبالتالي غاية النثر ليس الإمتاع فقط ، وإنما غايته التثقيف ، وكل ما يتفرع من هذه الغاية من غلبة لغة العقل والنقد والمنطق ، ولقد نشأ فن النثر بعدما وصلت الحضارة الإنسانية إلى مرحلة من التطور أهلتها لاستخدام هذا الفن كوسيلة لإشباع غاية عقلية لدى كل من المبدع والمتذوق على حد سواء ، ولعل ما يؤكد وجهة النظر هذه ما أشار إليه (فنسن لاب ، 1978، 43) أن النثر يعتمد على العقل ، ومنذ تلك اللحظة لا يكتفي العقل بتلك الخيالات الواهمة ، بل يطلب معرفة الحقيقة ، فتوضع النظريات التي تتطلب مناقشة بلغة أكثر سهولة وأكثر دقة من لغة الشعر ، ومنذ اللحظة التي ينتظم فيها أمر المدينة تنظيمًا قويًا تنهض مشاكل خطيرة

تهم الشعب ، وتتطلب كل القوة الكلامية ، وكل مصادر الخطابة الموجزة المستقيمة التي لا تعرف الدوران ، بل تتجه مستقيمة إلى الهدف ، كل ذلك دون أن يحرم النثر من الكلمة الجميلة أو العبارة الجذابة ، إذ يقول وحينئذٍ فقط تؤلف الجملة لا لمجرد الحاجة وحدها ، ولا لمجرد شرح الفكرة ، جيدًا كان ذلك الشرح أو رديئًا ، ولكن رغبة في أن يكون تأليفها تأليفًا جميلاً ، حتى تسترعي اهتمام الإنسان ، وتؤثر فيه تأثيرًا كاملاً ، يصبح النثر إذن نثرًا أدبيًا يجمع بين اللذة والمنفعة .

1-: مفهوم النثر :

النثر من نثر اللبيب ، ونثرك الشيء بيدك ترمى به متفرقًا ، مثل الجوز واللوز والسكر ، وكذلك نثر الحب ، إذا بذر من النثار(ابن منظور المصري ، د.ت، 191) .

وعرف النثر بأنه علم يبحث فيه عن المنثور من حيث إنه بليغ وفصيح ، ومشتمل على الآداب المعتبرة عندهم ، في العبارات المستحسنة واللائقة بالمقام ، وموضوعه وغرضه وغايته مما استمد من جميع العلوم لا سيما الحكمة العلمية والعلوم الشرعية ، وسير الكمل ، ووصايا العقلاء، وغير ذلك من الأمور غير المتناهية (مصطفي بن عبد الله القسطنطيني الرومي، 1992،181) .

كما عرف بأنه الكلام غير الموزون ، ومن فنونه السجع الذي يؤتى به قطعًا ، ويلتزم في كلمتين منه قافية واحدة إرسالاً من غير تقيد بقافية ولا غيرها ، ويستعمل في الخطب والدعاء ، وترغيب الجمهور وترهيبهم ، وأما القرآن فهو وإن كان من المنثور إلا أنه خارج عن الوصفين ، وليس يسمى مرسلاً مطلقًا ولا مسجعًا ، بل تفصيل آيات ينتهي إلى مقاطع يشهد الذوق بانتهاء الكلام عندها (صديق بن حسن القنوجي ، 1978،286) .

ولقد أشار (طه حسين وآخرون ، 1981،16) أن كل ما ليس شعرًا فنثر ، ولكن هذا النثر نوعان متميزان : أحدهما ما يدور في كلامنا المألوف عند معاملة بعضنا بعضًا في البيع والشراء، وفي الأسواق ، ومحادثة الأصحاب ونحو ذلك ، وهذا لا يعنى به الأدب وليس قسمًا منه ، ونوع آخر يسمى نثرًا فنيًا وهو ما خضع لقوانين معينة ، كأن يكون ما يحوي من أفكار منظمًا تنظيمًا حسنًا ، وأن تكون هذه الأفكار معروضة عرضًا جذابًا ، حسن الصياغة ، جيد السبك ، وأن يكون جاريًا على قواعد النحو والصرف .

فالنثر هو الكلام العادي الذي لم ينظم في أوزانٍ وقوافٍ وهو على ضربين : أما الضرب الأول فهو النثر العادي الذي يقال في لغة التخاطب، وليس لهذا الضرب قيمة أدبية إلا ما يجري أحيانًا من أمثال وحكم ، وأما الضرب الثاني فهو النثر الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة

وبلاغة ، وهذا الضرب هو الذي يعنى النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ، ودرسه وبيان ما مر به من أحداث وأطوار من صفات وخصائص ، وهو يتفرع إلى جدولين كبيرين هما : الخطابة ، والكتابة الفنية ، ويسميها بعض الباحثين باسم النثر الفني ، وهي تشمل القصص المكتوب ، والرسائل الأدبية المحبرة ، وقد تتسع فتشمل الكتابة التاريخية المنمقة (شوقي ضيف ، 1990,15) .

وللنثر فنونٌ متعددةٌ في أدبنا العربي ، ولقد كان منها فنون قديمة كالمثل ، والحكم ، وسجع الكهان ، ومنها جديد مستحدث كالخاطرة ، والراوية والمسرحية النثرية ، ومنها امتداد لفن قديم كالأقصوصة أو ما يسمى بالقصة القصيرة التي تعد امتدادًا لفن المقامة ، والمقالة التي نبعت من فن الرسائل الإخوانية .

2- **فنون النثر :**

يعد فن النثر غصنًا كبيرًا من أغصان شجرة الأدب ، ولهذا الفن العديد من الفنون منها الأمثال ، والحكم ، والرسائل ، والمقالات ...إلخ ، وسوف نتناول هذه الفنون بشيء من التفصيل كما يلي :

(أ) الأمثال :

المثل في اللغة معناه مناظرة شيء بشيء آخر، وهذا مثل ذاك أي نظيره وقرينه ، والعرب يمتازون بأمثالهم المبنية على الحوادث ، لأن الأمثال عندهم نوعان : أمثال حكمية كقولهم : **الجار قبل الدار ، والحرب خدعة ، والعتاب قبل العقاب** ونحوها مما يتناقله الناس في الأعقاب وترويها الأمم بعضها عن بعض ، والأمثال المبنية على الحوادث ، وهي خاصة بهم لأن الحوادث جرت لهم كقولهم : **وافق شن طبقه ، وقطعت جهيزة قول كل خطيب ، والصيف ضيعت اللبن ، وسبق السيف العذل** ، وهم يؤثرون تلك الأمثال عن قائليها ، وقد يروون عشرات من الأمثال ، قالها الواحد في حادثة واحدة ، كما رووا في حادثة الزباء وقصير وجذيمة الأبرش ، وهذه الأمثال وأشباهها كثيرة في أقوال الجاهلية (علي عبد الحليم محمود ، 1979،214) .

ولقد كان الشعراء الجاهليون يرصعون أشعارهم بهذه الأمثال ، ومن ذلك ما قصه (ابن هشام، د .ت، 30) في السيرة النبوية إذ يقول: قدم سواد بن صامت أخو بني عمرو بن عوف مكة حاجًا أو معتمرًا ، وكان سويد إنما يسميه قومه الكامل لجلده ، وشعره، وشرفه، ونسبه، وهو الذي يقول :

ألا رب من تدعو صديقاً ولو نرى ... مقالته بالغيب ساءك ما يعزى

مقالته كالشهد ما كان شاهداً ... وبالغيب مأثور على ثغرة النحر

يسرك باديه وتحت أديمه نميمة غش تبتري عقب الظهر
تبين لك العينان ما هو كاتم من الغل والبغضاء بالنظر الشزر
فرشني بخير طالما قد بريتني وخير الموالي من يريش ولا يبري

قال فتصدي له رسول الله ﷺ حين سمع به فدعاه إلى الله وإلي الإسلام ، فقال : له سويد فلعل الذي معك مثل الذي معي ، فقال رسول الله ﷺ وما الذي معك ؟ قال : مجلة لقمان * يعني حكمة لقمان ، فقال له رسول الله ﷺ أعرضها على ، فعرضها عليه ، فقال : إن هذا الكلام حسن، والذي معي أفضل من هذا ، قرآن أنزله الله تعالي على هو هدى ونور ، فتلا عليه رسول الله ﷺ القرآن ، ودعاه إلى الإسلام ، فلم يبعد منه، وقال: إن هذا القول حسن ، ثم انصرف عنه، فقدم المدينة على قومه ، فلم يلبث أن قتله الخزرج ، فإذا كان رجال من قومه لقولن : إنا رأيناه قد قتل وهو مسلم ، وكان قتله قبل يوم بعاث .

ولقد أورد (أبو الفضل الميداني، د .ت ، 7) مجموعة من أمثال العرب مرتبة على حروف المعجم مثل : إن من البيان لسحرًا قاله النبي ﷺ حين وفد عليه عمرو بن الأهتم ، والزبرقان بن بدر، وقيس بن عاصم فسأل ﷺ عمرو بن الأهتم عن الزبرقان فقال : مطاع في أدنيه ، شديد العارضة، مانع لما وراء ظهره ، فقال الزبرقان: يا رسول الله إنه ليعلم مني أكثر من هذا ، ولكنه حسدني، فقال : عمرو أما والله إنه لزمر المروءة ، ضيق العطن ، أحمق الوالد ، لئيم الخال ، والله يا رسول الله ما كذبت في الأولى ، ولقد صدقت في الأخرى ، ولكني رجل رضيت ، فقلت أحسن ما علمت، وسخطت فقلت أقبح ما وجدت ، فقال عليه الصلاة والسلام إن من البيان لسحرًا ، يعني أن بعض البيان يعمل عمل السحر ، ومعنى إظهار الباطل في صورة الحق ، والبيان اجتماع الفصاحة والبلاغة، وذكاء قلب مع اللسن ، ومن أمثالهم : **إن الجواد قد يعثر ، إن البلاء موكل بالمنطق ، إن أخا الهيجاء من يسعى معك، ومن يضر نفسه لينفعك ، أنف في السماء واست في الماء ، إن الذليل الذي ليست له عضد ، أي الرجال المهذب ، ربما كان السكوت جوابًا ، حافظ على الصديق الوفي ولو في الحريق ، بلغ السيل الزبى ، يرحم الله من هداني إلى عيوبي ، استراح من لا عقل له، ظاهر العتاب خير من باطن الحقد .**

ولقد ارتبط بالأمثال أيضًا الحكمة ، ومن ذلك قولهم إذا أراد الله بعبد خيرًا ألهمه الطاعة، وألزمه القناعة ، وفقهه في الدين ، وعضده باليقين ، فاكتفي بالكفاف ، واكتسي بالعفاف، وإذا أراد الله به شرًا حبب إليه المال ، وبسط منه الآمال ، وشغله بدنياه ، ووكله إلى هواه ، فركب

* مجلة لقمان : وهي الصحيفة ، ولقمان كان نوبيًا من أهل أيلة ، وهو لقمان بن عنقاء بن سرور فيما ذكروا ، وابنه الذي ذكر في القرآن ، وهو ثأران فيما ذكر الزجاج وغيره ، وقد قيل في اسمه غير ذلك ، وليس بلقمان بن عاد الحميري .

الفساد ، وظلم العباد ، وقولهم الثقة بالله أزكي أمل ، والتوكل عليه أوفي عمل ، ومنه من لم يكن له في دينه واعظ لم تنفعه المواعظ ، ومن سره الفساد ساءه المعاد ، وكلٌ يحصد ما زرع ويجزى بما صنع ، ولا يغرنك صحة نفسك وسلامة أمسك ، فمدة العمر قليلة وصحة النفس مستحيلة ، وقولهم من أطاع هواه باع دينه بدنياه ، ومن ذلك ما قيل لأفلاطون ما الشيء الذي لا يحسن أن يقال وإن كان حقًا ؟ قال : مدح الإنسان نفسه ، وقيل أربعة تؤدي إلى أربعة : الصمت إلى السلامة، والبر إلى الكرامة ، والجود إلى السيادة ، والشكر إلى الزيادة (الأبشيهي ، د.ت ، 49).

(ب) سجع الكهان :

كان في الجاهلية طائفة من الناس تزعم أنها تتطلع على الغيب ، وتعرف ما يأتي به الغد ، بما يلقي إليها توابعها من الجن ، وكان واحدها يسمى كاهنًا ، كما يسمى تابعه باسم الرئي ، وأكثرهم كان يخدم بيوت أصنامهم وأوثانهم ، فكانت لهم قداسة دينية ، وكانوا يلجأون إليهم في شؤونهم ، وقد يتخذونهم حكامًا في خصوماتهم ومنافراتهم (شوقي ضيف ، 1988، 420) .

ولعل من أبرز ما يميز هذا اللون النثري هو أن الكهان كانوا يلتزمون السجع في كلامهم ، ولذا أطلق عليه سجع الكهان ؛ لإضفاء الصفة الغالبة على أقوالهم ، ومنها أيضًا أنهم كانوا يغلفون أسجاعهم بصفاق من الإبهام أو الغموض حتى يتركوا الفرصة للسامع لكي يؤول الكلام وفق ما يريد ، علاوة على كثرة الأقسام بالكواكب والأشجار والبحار والطير ، كما كانت تتصف هذه الأسجاع بصبغة فنية ، حيث رصعت ببعض القيم الجمالية ، والتصويرية ، والموسيقية كالتشبيه ، والاستعارة ، والكناية علاوة على أنها قد خرجت في بعض الأحيان عن الأصول الصرفية والنحوية ، ولذلك فقد قالوا إنه يجوز فيها من الحذف والضرورات ما لا يجوز في سائر الكلام، كل ذلك بهدف إضفاء نوع من التنميق والتحبير بهذا الفن ، ونحن إذا تأملنا السيرة النبوية سنجد أنها تعج ببعض الأسجاع ، ومن ذلك ما رواه (ابن هشام، د .ت، 83) عن بعثة النبي ﷺ ونبوءة سطيح وشق الكاهنين ، إذ قال سطيح نبي زكي ، يأتيه الوحي من قبل العلي ، وقال شق : بل ينقطع رسول مرسل ، يأتي بالحق والعدل ، من أهل الدين والفضل ، يكون في الملك قومه إلى يوم الفصل .

ولعل من أوضح الشواهد على ذلك قُس بن ساعدة الإيادي إذ يروي (السيد محمود شكري الألوسي ، د.ت ،244-246) أن الجارود بن عبد الله وكان سيدًا في قومه قدم على رسول الله ﷺ، فقال : والذي بعثك بالحق لقد وجدت صفتك في الإنجيل، وبشر بك ابن البتول، فأنا أشهد أن لا إله إلا الله وأنك محمدٌ رسول الله ، قال فآمن الجارود وآمن من قومه كل سيد، فسر النبي

ﷺ، وقال : يا جارود هل في جماعة وفد عبد القيس من يعرف قساً ؟ قالوا : كلنا نعرفه يا رسول ال ، وأنا من بين القوم كنت أقفو أثره ، كان من أوساط العرب فصيحًا عمر سبعمائة سنة ، أدرك من الحواريين سمعان ، فهو أول من تأله من العرب (أي تعبد) كأني أنظر إليه ينظر يقسم بالرب الذي هوله ليبلغن الكتاب أجله ، وليوفين كل عامل عمله ، ثم أنشأ يقول :

هاج للقلب من جـواه ادكـارُ　　　وليل خـلا لـهن نهـارُ

في أبيات آخرها :

والذي قـد ذكـرت دل علي الله　　　نفـوسًا لهـا هدى واعـتبـار

فقال النبي ﷺ : على رسلك يا جارود ، فلست أنساه بسوق عكاظ على جمل أورق ، وهو يتكلم بكلام ما أظن أني أحفظه ، فقال أبو بكر رضي الله عنه : يا رسول فإني أحفظه كنت حاضرًا ذلك اليوم بسوق عكاظ فقال في خطبته " أيها الناس اسمعوا وعوا ، فإذا وعيتم فانتفعوا ، إنه من عاش مات، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت ، إن في السماء لخبرًا ، وإن في الأرض لعبرًا، مهادٌ موضوع ، وسقف مرفوع ، ونجوم تمور، وبحار لن تغور ، ليل داج ، سماء ذات أبراج، أقسم قُسٌ قسمًا حتمًا لئن كان في الأرض رضى ليكونن بعده سخطًا ، وإن لله – عزت قدرته – دينًا هو أحب إليه من دينكم الذي أنتم عليه ، وما لي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون ؟ أرضوا بالمقام فأقاموا ، أم تركوا هناك فناموا ؟ ثم أنشد أبو بكر شعرًا له كان يحفظه :

في الذاهبين الأولين　　　من القرون لنا بصائر

لما رأيت مواردًا　　　للموت ليس لها مصادر

ورأيت قومي نحوها　　　يسعى الأكابر والأصاغر

لا يرجع الماضي إلى　　　ولا من الباقين غابر

أيقنت أني لا محا　　　لة حيث صار الناس صائر

ولهذه الخطبة المسجوعة ما ليس لغيرها ، إذ إن النبي ﷺ قد حضرها بنفسه ، وما زال يتذكرها فضلاً عن أن راويها هو صديق الأمة أبو بكر رضي الله عنه .

(ج) الخطابة :

الخطابة فن أدبي قديم ، نشأ مع بداية الإنسان ، فحينما توجد جماعة فلا بد أن يوجد بينها اختلافات في الآراء ، وبالتالي لا بد من الجدال والنزال ، ومن ثم نشأت الخطابة كفن يقوم على محاولة إقناع المستمعين من جهة ، واستمالتهم لما يقول من جهة أخرى ، ولقد اختلط هذا الفن في نشأته الأولى عند اليونان القدماء بفنون مختلفة من القول ، فيما يسميه أرسطو بالريطوريقا ،

وهي لفظة ترجمها المترجمون السريان في العصر العباسي بلفظة الخطابة ، ولم تكن تعني فن الخطابة كما تبلور فيما بعد، وإن كانت تعني فن البلاغة على إطلاقه (محمد مندور، 1996،152).

فالخطابة هي فن الكلام الجيد المؤثر ، وبين الخطابة والكتابة صلة وثيقة ، إذ إن الكتابة فن يتوسل إليه باليد ، أما الخطابة فهي فن يعتمد على اللسان ، ولقد عرف أدبنا العربي هذا الفن، إذ كانوا يستخدمونه في مفاخراتهم ومنافراتهم ، في النصح والإرشاد ، وفي الحض على القتال ، أو الدعوة إلى السلام ، أو في المناسبات كالزواج مثلاً.

ولقد بلغت منزلة الخطيب منزلة كبيرة في العصر الجاهلي حتى إن أبا عمرو بن العلاء يقول : كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد مآثرهم ، ويفخم شأنهم ، ويهول على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيب على فرسانهم ، ويخوف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم ، **فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة ، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر**(أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، 1968، 133-234) .

ولهذا وجدنا بعض النقاد العرب مثل (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، 1968 ، 64) يضعون للخطيب شروطًا ويعدون هذه الشروط من جوامع البلاغة إذ يقول : أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة ، وذلك بأن يكون الخطيب رابط الجأش ، ساكن الجوارح ، قليل اللحظ ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ، ولا الملوك بكلام السوقة ، ويكون في قواه فضل للتصرف في كل طبقة ، ولا يدقق المعاني كل التدقيق ، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح ، ولا يصفيها كل التصفية ، ولا يهذبها غاية التهذيب ، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيمًا ، أو فيلسوفًا عليمًا ، ومن قد تعود فضول الكلام ، وإسقاط مشتركات الألفاظ قد نظر في صناعة المنطق والتظرف .

ولعل من نماذج خطب العرب خطبة عامر بن الظرب العدواني حين جاءه صعصعة بن معاوية خاطبًا ابنته قال : يا صعصعة إنك جئت تشتري مني كبدي ، وأرحم ولدي عندي ، منعتك أو بعتك النكاح خير من الأيمة ، والحسيب كفء الحسيب ، والزوج الصالح أبٌ بعد أبٍ ، وقد أنكحتك خشية ألا أجد مثلك أفر من السر إلى العلانية أنصح ابنا وأودع ضعيفا قويا ، ثم أقبل على قومه فقال يا معشر عدوان : أخرجت من بين أظهركم كريمتكم على غير رغبة عنكم ولكن من خط له شيءٌ جاءه رب زارعٍ لنفسه حاصدٌ سواه ، ولولا قسم الحظوظ على قدر الجدود ما أدرك الآخر من الأول شيئا يعيش به ، ولكن الذي أرسل الحيا أنبت المرعى ، ثم قسمه أكلاً لكل فم بقلة، ومن الماء جرعة ، إنكم ترون ولا تعلمون لن يرى ما أصف لكم إلا كل ذي قلب واعٍ ، ولكل شيءٍ راعٍ ، ولكل رزق ساعٍ ، إما أكيس وإما أحمق ، وما رأيت شيئًا إلا سمعت حسه ووجدت مسه، وما

رأيت موضوعًا إلا مصنوعًا ، وما رأيت جائيًا إلا داعيًا ، ولا غانمًا إلا خائبًا ، ولا نعمة إلا ومعها بؤس ، ولو كان يميت الناس الداء لأحياهم الدواء ، فهل لكم في العلم العليم ؟ قيل : ما هو؟ قد قلت فأصبت وأخبرت فصدقت ، فقال أمورًا شتى وشيئًا شيًا ، حتى يرجع الميت حيًا ويعود لا شيء شيًا ، ولذلك خلقت الأرض والسموات ، فتولوا عنه راجعين فقال ويلمها نصيحة لو كان من يقبلها (أحمد زكي صفوت ، د.ت، 64) .

ولقد كان للخطابة دورٌ مهمٌ في صراع الإسلام لجبابرة الكفر ، ومن شواهد ذلك ما حدث لسهيل بن عمرو الأعلم ، الذي كان خطيبًا لقريش يوم بدر ضد المسلمين ، كان سهيل يكنى بأبي زيد ، وكان عظيم القدر شريف النفس ، صحيح الإسلام ، فلما رآه عمر بن الخطاب رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ خطيبًا لقريش يوم بدر فقال عمر رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ للنبي يا رسول الله انزع ثنيتيه السفليين ، حتى يدلع لسانه فلا يقوم عليك خطيبًا أبدًا ، فقال رسول الله : لا أمثل فيمثل الله بي ، وإن كنت نبيًا ، دعه يا عمر، فعسي أن يقوم مقامًا نحمده ، فلما هاج أهل مكة عندما بلغهم وفاة الرسول ، قام خطيبًا فقال : أيها الناس إن يكن محمد قد مات ، فإن الله حي لم يمت ، وقد علمتم أني أكثركم قتبًا في بر وجارية في بحر ، فأقروا أميركم ، وأنا ضامنٌ إن لم يتم الأمر أن أردها عليكم فسكن الناس (الجاحظ ، 1968 ، 167) .

ولقد تنوعت الخطابة تنوعًا ملحوظًا بين خطابة سياسية ، وخطابة المحافل ، والخطابة الدينية ، ولقد سعى بعض الخطباء إلى تحبير خطبهم، وذلك بانتقاء الألفاظ ، والعناية بإخراج الأصوات من مخارجها السليمة ، كما سعى كثير من الخطباء إلى ترصيع خطبهم بآيات من القرآن الكريم ، وبأحاديث النبي ﷺ .

4- الرسالة :

فن نثري يقوم على مخاطبة غائب أو بعيد ، ولعل الأصل اللغوي لهذه الكلمة يدل على هذا المعني ، فالترسل من ترسلت أترسل ترسلاً ، وأنا مترسلٌ ، يقال ذلك لمن يكون فعله في الرسائل قد تكرر ، كما لا يقال تكسر إلا لمن تردد عليه الفعل في الكسر ، ويقال لمن فعل مرة واحدة أرسل، يرسل إرسالاً ، وهو مرسل ، والاسم الرسالة ، أو راسل يراسل مراسلة ، فهو مراسل ، وذلك إذا كان هو من يراسله قد اشتركا في المراسلة ، وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلامٌ يراسل به من بعد أو غاب ، فاشتق له اسم الترسل والرسالة من ذلك .

فالرسالة تأليف نثري نتوجه به إلى شخص غائب ،لكي نعلمه أخبارنا ، أو انطباعاتنا متجاوزين المسافات التي تفصله عنا ، وهذه الرسائل المتبادلة تؤلف جانبًا مهماً في آداب الشعوب المختلفة على تفاوت العناية بها والاهتمام بنشرها (الطاهر أحمد مكي ، 1987، 526) .

ولقد انقسمت هذه الرسائل إلى نوعين هما : الرسائل الديوانية ، وهي التي تمثل المكاتبات الرسمية التي تصدر عن الدولة ، ولقد كان ديوان الإنشاء هو أول الدواوين وأعمقها ، ويؤكد ذلك (القلقشندي، 2004، 91) إذ يقول " اعلم أن هذا الديوان أول ديوان وضع في الإسلام، وذلك أن النبي ﷺ كان يكاتب أمراءه ، وأصحاب سراياه من الصحابة - رضي الله عنهم - ويكاتبونه ، كتب إلى من قرب من ملوك الأرض يدعوهم إلى الإسلام ، وبعث إليهم رسله بكتبه ، فبعث عمرو بن أمية الضمري إلى النجاشي ملك الحبشة ، وعبد الله بن حذافة إلى كسرى أبرويز ملك الفرس ، ودحية الكلبي إلى هرقل ملك الروم ، وحاطب بن أبي بلتعه إلى المقوقس صاحب مصر ، وكتب كتاب القضية بعقد الهدنة بينه وبين قريش عام الحديبية ، وكتب الأمانات أحيانًا .

ولقد وضعت مجموعة من المعايير لهذا النوع من الرسائل منها (محمد ربيع، 1991، 91-92):

- استعمال الجمل القصيرة .
- الإكثار من الجمل الفعلية .
- والتقليل من استخدام الجمل المعترضة .
- الإيجاز قدر المستطاع .
- استخدام الكلمة السهلة ، وتنويع الجمل .
- تحديد الأفكار وتخصيص لكل فكرة فقرة مستقلة .
- تحليل تأثير الرسالة على القارئ ، مع الحرص في الوقت نفسه على وضوح الهدف منها .
- أن يكون الكاتب صادقًا مخلصًا دون إسراف .

ولعل من أهم صفات كاتب هذه الرسائل أن يكون صبيح الوجه ، فصيح الألفاظ ، طلق اللسان ، أصيلاً في قومه ، رفيعًا في حيه ، وقورًا حليمًا ، مؤثرًا للجد على الهزل ، كثير الأناة والرفق ، قليل العجلة والخرق ، نزر الضحك ، مهيب المجلس ، ساكن الظل ، وقور النادي ، شديد الذكاء ، متوقد الفهم ، حسن الكلام إذا حَدث ، حسن الإصغاء إذ حُدث ، سريع الرضا ، بطيء الغضب ، رؤوفًا بأهل الدين ساعيًا في مصالحهم ، محبًا لأهل العلم والأدب ، راغبًا في نفعهم ، وأن يكون محبًا للشغل أكثر من محبته للفراغ ، مقسمًا للزمان على أشغاله ، ملازمًا لمجلس الملك إذا كان جالسًا ، وملازمًا للديوان إذا لم يكن الملك جالسًا ، ليتأسي به سائر كتاب الديوان ولا يجدوا رخصة في الغيبة عن ديوانهم ، وأن يغلب هوى الملك على هواه ورضاه على رضاه ، ما لم ير في ذلك خللاً على المملكة فإنه يجب أن يهدي النصيحة فيها للملك من غير أن يوجده فيما تقدم من رأيه فسادًا أو نقصًا ، لكن يتحيل لنقص ذلك وتهجينه في نفسه ، وإيضاح الواجب فيه

بأحسن تأنٍ وأفضل تلطف ، وأن يَنحل الملك صائبَ الآراء ولا ينتحلها عليه ، ومهما حدث من الملك من رأيٍ صائبٍ أو فعلٍ جميلٍ أو تدبيرٍ حميدٍ أشاعه وأذاعه وعظمه وفخمه وكرر ذكره ، وأوجب على الناس حمده عليه وشكره ، وإذا قال للملك قولاً في مجلسه أو بحضرة جماعة ممن يخدمه فلم يره موافقًا للصواب فلا يجبهه بالرد عليه واستهجان ما أتى به فإن ذلك خطأً كبيرٌ ، بل يصبر إلى حين الخلوة ويدخل في أثناء كلامه ما يوضح به نهج الصواب من غير تلقٍ بردٍ، ولا يتبجح بما عنده ، ويكون متابعًا للملك على أخلاقه الفاضلة وطباعه الشريفة من بسط المعدلة ، ومد رواق الأمنة ، ونشر جناح الإنصاف ، وإغاثة الملهوف ، ونصرة المظلوم ، وجبر الكسير، والإنعام على المعتر المستحق ، والتوفر على الصدقات ، وعمارة بيوت الله تعالى وصرف الهمم إلى مصالحها ، والنظر في أحوال الفقهاء ، وحملة كتاب الله العزيز بما يصلح ، والالتفات إلى عمارة البلاد ، وجهاد الأعداء ، ونشر الهيبة ، وإقامة الحدود في مواضعها ، وتعظيم الشريعة والعمل بأحكامها ، فيكون لجميع ذلك مؤكدًا ، ولأفعاله فيه موطدًا ممهدًا ، وإن أحس منه بخلة تنافي هذه الخلال ، أو فعلة تخالف هذه الأفعال نقله عنها بألطف سعي وأحسن تدريج ، ولا يدع ممكنًا في تبين قبحها ، وإصلاح رداءة عاقبتها وفضيلة مخالفتها إلا بينه وأوضحه إلى أن يعيده إلى الفضائل التي هي بالملوك النبلاء أليق ، وأن يكون مع ذلك بأعلى مكانة من اليقظة والاستدلال بقليل القول على كثيره ، وببعض الشيء على جميعه ، ويستغني عن التصريح بالإشارة والإيماء ، بل الرمز والإيحاء لينبه الملك على الأمور من أوائلها ، ويعرفه خواتم الأشياء من مفتتحاتها ويحذره حين تبدو له لوائح الأمر من قبل أن يتساوى فيه العالم والجاهل (القلقشندى ، 2004، 104-106) .

ومن نماذج هذه الرسائل ما أورده (الطبري، 1407، 130) رسالة النبي ﷺ لهرقل عظيم الروم، إذ إن النبي قد بعث دحية بن خليفة الكلبي إلى هرقل برسالة قال فيها : " بسم الله الرحمن الرحيم من محمد رسول الله إلى هرقل عظيم الروم السلام على من اتبع الهدى، أما بعد ، أسلم تسلم ، وأسلم يؤتك الله أجرك مرتين ، وإن تتول فإن إثم الأكارين عليك "

أما النوع الثاني من الرسائل فهي الرسائل الإخوانية ، أو الرسائل التي يتبادلها الأصدقاء والخلان ، ولا يلتزم فيها الصاحب أو الصديق بنفس القدر من تهذيب المفردات أو تجويدها ، علاوة على أن المرسل يبث فيها ما يعتمل به صدره من مشاعر وانفعالات على اعتبار أن صديقه مؤتمن السر ، وأسلوبها يتسم بالتلقائية ، يجمع بين السهولة واليسر والعمق والدقة مع صراحة وإخلاص وصدق .

ولعل من الضروري أن نفرق بين لونين من الرسائل : رسائل تجيء بعد فكر وتأمل وروية ،

وتصاغ بعناية وأناقة ، لكي تجمع فيما بعد ، وتطبع وتنشر ، سواء ظهرت في المجلات أو الصحف ، أم لم تظهر ، وهذه يمكن أن تكون مثلاً عليا للأدب الراقي ، والذوق المصقول ، ولدينا منها ما كتبه مصطفي صادق الرافعي متوجهًا به إلى مي زيادة في كتبه أوراق الورد ، ورسائل الأحزان ، والسحاب الأحمر ، وثمة لونٌ آخر به إلى الأقارب والأصدقاء نقاسمهم البهجة أو الحزن، وتجعل القلب يخفق معهم فيما يصطخبون هم فيه (الطاهر أحمد مكي ، 1987 ، 527) .

ولعل من أبرز ألوان النوع الأخير رسائل طه حسين مع أعلام عصره مثل : سهير القلماوي ، وأحمد بدوي ، وعبد الحميد العبادي ، سليم حسن ، وأحمد أمين ، وحسين مؤنس الذي نقتطع هذا الجزء من رسالة بينهما كتبها حسين مؤنس في 20-1-1954 م ، يقول حسين مؤنس :

سيدي وأستاذي

تحية واحترامًا ...، وبعد

فإنني اعتذر إليكم عما أضيعه من وقتكم بهذه السطور ، واعتذر كذلك عن تأخري في الكتابة إليكم ، والسبب في التأخير أنني كنت أحسب أن ليس لي من نفسكم موقع يسمح لي بمخاطبتكم، وقد ظللت على ذلك حينًا حتى تحدث إلى صديقي الأستاذ غرسيه غومس ، فأراح نفسي من هذه الناحية ، وفهمت منه أنه لا زالت لي في نفس أستاذي بقية من حسن الظن تسمح لي بالتفضل بالكتابة ، ويعلم مدى عرفاني لجميلكم (إبراهيم عبد العزيز ، 2000، 164) .

5- المقامة :

تعد المقامة من أهم فنون الأدب العربي ، وخاصة من حيث الغاية التي ارتبطت به ، وهي غاية التعليم ، وتلقين الناشئة صيغ التعبير ، وهي صيغ حليت بألوان البديع ، وزينت بزخارف السجع، وعني أشد العناية بنسبه ومعادلاتها اللفظية ، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية (شوقي ضيف، 1987، 5) .

ويذكر (القلقشندي ،2004 ، 124) أن المقامات جمع مَقامة ، بفتح الميم ، وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس ، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة ، كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس ، أما المُقامة بالضم فبمعني الإقامة ، ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنة **(الذي أحلنا دار المقامة من فضله)** .

ويعد بديع الزمان الهمذاني هو أول من مهد هذا الطريق وعبده ، وخلفه الحريري فتبين المعالم والصوى ، بأوضح مما تبينها سلفه ، إذ كان أوضح ثقافة ، وأحكم صياغة ، وأقوى تعبيرًا ، فإذا هو يصل بالفن إلى القمة التي كانت تنتظره ، وإذا مقامته تصبح المعجزة الخارقة التي لا تسبق ولا تلحق على مر العصور (شوقي ضيف ، 1987، 5) .

ولقد كانت المقامة حيلة فنية أدبية استخدمها الأدباء المحترفون لاستجداء الناس ، اعتمادًا على قدرتهم الأدبية والبلاغية التي كانوا يخلبون بها الناس ، ولقد اتخذ بديع الزمان بطلاً لهذه المقامات هو أبو الفتح الإسكندري ، وراوية هو عيسى بن هشام ، وكان عيسى في كل مقامة يروي لأبي الفتح حيلة مع شيء من حواره معه في أساليب أدبية مسجوعة أما عن الحريري فقد اقتفى أثر أستاذه بديع الزمان في بنائه للمقامة ، فاختار لها بطلاً هو أبو زيد السروجي ، وراوية هو الحارث بن همام، ولقد اختلف النقاد فيما بينهم حول فن المقامة ، حيث اعتبرها بعض النقاد* تطورًا طبيعيًا لفن القصة العربية ، ونجد أن البعض الآخر ** قد أنكر أن تكون المقامة قصة ، وإنما هي حديث أدبي بليغ ، وأنها أدني إلى الحيلة منها إلى القصة ، اعتمادًا على الهدف من المقامة ، وهو تعليم الناشئة أساليب البيان الجيد ، وأياً كان الأمر فإن المقامة تعد نموذجًا من نماذج النثر الفني الجيد ، الذي أبدعه العرب ، ومن شواهد المقامات ما أورده (شوقي ضيف ، 1987، 21-23) للهمذاني باسم المقامة الساسانية ، وهي تجري على هذا النمط " حدثنا عيسى بن هشام قال : أحلتني دمشق بعض أسفاري ، فبيننا أنا يومًا على باب داري إذ طلع على من بني ساسان كتيبةٌ قد لفوا رؤوسهم ، وطلوا بالمغرة * لبوسهم ، وتأبط كل واحد منهم جرًا يدق به صدره ، وفيهم زعيم يقول وهم يراسلونه ، ويدعو ويجاوبونه، فلما رآني قال :

أريد منك رغيفًا	يعلو خوانًا نظيفا
أريد ملحًا جريشًا	أريد خلا ثقيفا
أريد جديًا رضيعًا	أريد سخلاً خروفا
أريد ماءً بثلجٍ	يغشي إناءً طريفا
أريد دن مدامٍ	أقوم عنه نزيفا
وساقيًا مستهشًا	على القلوب خفيفًا
أريد منك قميصًا	وجبة ونصيفا
أريد مشطًا وموسى	أريد سطلاً وليفا
يا حبذا أنا ضيفًا	لكم وأنت مضيفا
رضيت منك بهذا	ولم أرد أن أحيفا

قال عيسى بن هشام : فنلته درهمًا ، وقلت له : قد آذنت بالدعوة ، وسنعد ونستعد، ونجتهد ونجد، ولك الوعد من بعد ، وهذا الدرهم تذكرة معك ، فخذ المنقود ، وانتظر الموعود ، فأخذه وصار إلى رجل آخر ظننت أنه يلقاه بمثل ما لقيني ، فقال :

* محمد غنيمي هلال (د . ت) : النقد الأدبي الحديث . مرجع سابق ، ص 496 .

**شوقي ضيف (1987) : فنون الأدب العربي : المقامة . مرجع سابق ، ص ص 8 – 9

*** المغرة: طين أحمر يصبغ به

يا فـاضـلاً قـد تـبـدى | كـأنـه الـغـصـن قـدا
قـد اشـتـهى اللحم ضـرسي | فـاجلده بـالـخـبـز جلدا
وامـن عـلـي بـشـيء | واجـعـلـه للوقت نقـدا
أطلق من اليـد خـصـرًا | واحلل من الكيس عـقـدا
واضـمـم يديك لأجلي | إلى جناحك عـمـدا

قال عيسى بن هشام : فلما فتق سمعي من هذا الكلام علمت أن وراءه فضلاً ، فتتبعته ، حتى صار إلى أم مثواه ، ووقف منه بحيث لا يراني وأراه ، وأماط السادة لُثْمهم ، فإذا زعيمهم أبو الفتح الإسكندري ، فنظرت إليه وقلت : ما هذه الحيلة ويحك ؟ فأنشأ يقول :

هذا الزمـان مـشـوم | كـمـا تراه غـشـومُ
الحـمق فـيـه مليح | والعـقل عـيب ولومُ
حـوالمال طيفٌ ولكن | ول اللئـام يحـومُ

ولقد حاكى محمد المويلحي هذه المقامات في قصته حديث عيسى بن هشام ، والتي نشرها فصولاً في مصباح الشرق منذ أواخر سنة 1898، ثم جمعها في كتاب صدره بعبارة موجزة ، يصف فيها مؤلفه ، ويحدد الغرض منه يقول فيها : حديث عيسى بن هشام وإن كان في نفسه موضوعًا على نسق التخييل والتصوير ، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال؛ لا أنه مسبوك في قالب حقيقة ، وحاولنا أن نشرح به أخلاق العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها ، والفضائل التي يجب التزامها (صلاح رزق ، 1981، 20) .

6- المقالة :

إن النظرة الشاملة لحياتنا الأدبية ولفنون الأدب في العصر الحديث تبين لنا أن المقالة كانت – ولا تزال– اللون الأدبي الغالب في النتاج الأدبي ، والفن الذي تناولته بكثرة أقلام الأدباء المحدثين، والقالب الذي عولجت من خلاله مختلف القضايا والظواهر الأدبية .

ويشير النقاد إلى أن ميلاد هذا الفن كان قد بزغ في القرن السادس عشر على يد الكاتب الفرنسي ميشيل دي مونتين ، ثم تلاه فرنسيس بيكون ،وفي القرن الثامن عشر أصبح المقال فنًا أدبيًا قائمًا بذاته على يد ريتشارد ستيل ، وجوزيف إديسون ، ولقد حفل القرن التاسع عشر بنخبة من الكتاب الذين تمردوا على قواعد أسلافهم في المقال وأحلوا مكانها أسسًا جديدة تختلف في مضمونها ومحتواها عن ذي قبل ومن أشهر هؤلاء شارلس لام ، ولي هنت ، وهزلت ، ودي كوني (السيد مرسي أبو ذكري ، 1982،42-47) .

وبالنسبة للمقالة في أدبنا العربي فلم تكن من الفنون الأدبية المجهولة وإنما كانت تعرف قديماً باسم الرسالة ، وليس المقصود الرسائل الديوانية أو الرسائل التي تتبادل بين الكتاب وإنما المقصود الرسالة التي كانت تدور حول موضوع يختاره الكاتب مثل رسائل الجاحظ، وابن المقفع، وابن الشهيد وغيرهم من الكتاب العرب (علي أدهم ، 1979 ، 204) .

ولقد غالى بعض النقاد والأدباء في ذلك فأقروا أن المقالة ليست فنًا حديثًا ، وإنما هي قديمة العهود ، وترجع إلى ما أنشأه العرب من خطب ومقامات ، وفصول ورسائل ، وأنها قد توطدت في ذلك العهد أركانها ، وسما بنيانها ، وليس ظهورها إلا عودة إلى الأصول العربية التليدة (أنيس المقدسي، 1980 ، 226) .

ولعل هذا الرأي في حاجة إلى مراجعة ؛ لأن ارتباط المقالة بكل من الخطبة والمقامات أمرٌ بعيد، أو ارتباط بعيد من ناحية الأسلوب والموضوع معًا ، فالمقالة هي أقرب إلى الرسائل منها إلى الخطبة والمقامة ؛ لأنها تتيح للكاتب أن يكتب ما يشاء ، أي أن لديه حرية في أن يختار موضوعه ، ويعبر عن هذا الموضوع بالأسلوب الذي يراه مناسبًا لهذا الموضوع أو ذاك .

ولقد مرت المقالة في الأدب العربي الحديث بثلاثة أطوار هي (شوقي ضيف ، 1992، 207-205) :

1- **الطور الأول** : وكان في أواسط القرن الماضي أو بعبارة أدق في ثلثه الأخير ومن أبرز كتاب هذا الطور جمال الدين الأفغاني ، وعبد الله النديم ، محمد عبده .

2- **الطور الثاني** : وشمل فترة الاحتلال الإنجليزي لمصر وحتى قبيل الحرب العالمية الأولى، ومن أبرز أعلامها مصطفى كامل ، والشيخ على يوسف ، وأحمد لطفي السيد.

3- **الطور الثالث** : وكان هذا الطور بعد الحرب العالمية الأولى ، وممن يمثل هذا الجيل أمين الرافعي ، والعقاد ، ومحمد حسين هيكل ، وعبد القادر حمزة ، وطه حسين ، والمازني ، ومصطفى صادق الرافعي ، وأحمد أمين.

وكان مما ساعد على تطوير هذا الفن وازدهاره في عصرنا الحديث عدة عوامل منها (عبد اللطيف محمد السيد الحديدي ، 2001، 21-22) :

1- نشأة الصحافة العربية .

2- العودة إلى التراث العربي في عصور ازدهاره .

3- الاتصال بالأدب الغربي الحديث .

4- نشأة المطابع وانتشارها في الوطن العربي .

5- ما جدَ على الأمة العربية من أحداث وتغيرات وتطورات اجتماعية وسياسية وثقافية وعلمية

6- توافر عدد كبير من كتاب المقالة البارزين في ربوع الوطن العربي.

ولقد تنوعت المقالات بين مقالة أدبية ، وسياسية ، واجتماعية ، وعلمية ، ولقد تنوعت الأساليب في كل نوع طبقًا لطبيعة المقال من جهة ، ولطبيعة الموضوع المتناول من جهة أخرى ، ولعل في دراستنا للأدب العربي نعني أكثر بالمقالة الأدبية أكثر من غيرها ، ومن نماذج ذلك مقالة للأديب والكاتب أحمد حسن الزيات بعنوان ولدي رجاء؛ إذ يقول : يا قارئي أنت صديقي فدعني أرق على يديك هذه العبرات الباقية ! هذا ولدي كما ترى رزقته على حال عابسة كاليأس ، وكهولة يائسة كالهرم، وحياة باردة كالموت ، فأشرق في نفسي الأمل ، وأورق عودي إيراق الربيع ، وولد في حياتي العقيمة معاني الجدة والاستمرار والخلود !

كنت في طريق الحياة كالشارد الهيمان ، أنشد الراحة ولا أجد الظل ، وأُفيض المحبة ولا أجد الحبيب ، وأُلبس الأنس وأكسب المال ولا أجد السعادة ، وأعالج العيش ولا أدرك الغاية ، كنت كالصوت الأصم لا يرجعه صدى ، وكالروح الحائر لا يقره هدى ، وكالمعنى المبهم لا يحدده خاطر، كنت كالآلة نتجتها آلة واستهلكه عمل، فهي تخدم غيرها بالتسخير، وتميت نفسها بالدؤوب ، ولا تحفظ نوعها بالولادة ، فكان يصلني بالماضي أبي ، ويمسكني بالحاضر أجلي ، ثم لا يربطني بالمستقبل رابط من أمل أو ولد ، فلما جاء (رجاء) وجدتني أولد فيه من جديد ، فأنا أنظر إلى الدنيا بعين الخيال ، وأبسم إلى الوجود بثغر الأطفال ، وأضطرب في الحياة اضطراب الحي الكامل ، يدفعه من ورائه طمع، ويجذبه من أمامه طموح! شعرت بالدم الحار يتدفق نشيطًا في جسمي ، وبالأمل القوي ينبعث جديدًا في نفسي ، وبالمرح الفتي لاهيًا في حياتي ، وبالعيش الكئيب تتراقص على حواشيه الخضر المنى ! فأنا ألعب مع رجاء بلعبه ، وأتحدث إلى رجاء بلغته، وأُتبع عقلي هوى رجاء فأدخل معه في كل ملهى دخول البراءة ، وأطير به في كل روض طيران الفراشة ، شغل رجاء فراغي كله ، وملأ وجودي كله ، حتى أصبح هو شغلي ووجودي ! فهو صغيرًا أنا ، وأنا كبيرًا هو ، يأكل فأشبع ، ويشرب فأرتوي، وينام فأستريح ، ويحلم فتسبح روحي وروحه في إشراق سماوي من الغبطة لا يوصف ولا يحد .

ما هذا الضياء الذي يشع في نظراتي ؟ ما هذا الرجاء الذي يشيع في بسماتي ؟ ما هذا الرضا الذي يغمر نفسي ؟ ما هذا النعيم الذي يملأ شعوري ؟ ذلك كله انعكاس حياة على حياة ، وتدفق روح في روح وتأثير ولد في والد .

ثم انقضت تلك السنون الأربع ، فصوحت الواحة وأوحش القفر، وانطفأت الومضة ، وأغطش الليل ، وتبدد الحلم ، وتجهم الواقع ، وأخفق الطب ومات الرجاء!

يا جبار السموات والأرض رحماك! أفي مثل خفقة الوسنان تبدل الدنيا غير الدنيا ، فيعود النعيم شقاءً والملاء خلاءً والأمل ذكرى ؟ أفي مثل تحية العجلان يصمت الروض الغرد ، ويسكن البيت اللاعب ، ويقبح الوجود الجميل ؟

حنانيك يا لطيف ! ما هذا اللهيب الغريب الذي يهب على غشاء الصدر ومراق البطن ، فيرمض الحشا ، ويذيب لفائف القلب ؟ اللهم هذا القضاء فأين اللف ؟، وهذا البلاء فأين الصبر ؟ وهذا العدل فأين الرحمة ؟

والهف نفسي عليه ساعة أخذته غصة الموت ، وأدركته شهقة الروح ، فصاح بملء فمه الجميل (بابا ! بابا) كأنما ظن أباه يدفع عنه ما لا يدفع عن نفسه! لنا الله من قبلك ومن بعدك يا رجاء (عمر الدقاق وآخران ، 1997، 75-76) .

فهذا نموذج من نماذج المقالات ، كتبها أحمد حسن الزيات ، تعبيرًا عن حزنه الشديد لفقد ولده رجاء ، ونحن نلمح في كل كلمة ، بل وفي كل حرف حرارة العاطفة ، وصدقها ، وهذا أبرز ما يميز المقالة الأدبية .

7- القصة القصيرة :

يرى والتن ألن (محمد زغلول سلام ، 1973، 3) أن القصة أكثر الأنواع الأدبية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي؛ ذلك لأنها تجذب القارئ لتدمجه في الحياة المثلى التي يتصورها الكاتب ، كما تدعوه ليضع خلائقه تحت الاختبار إلى جانب أنها تهبنا من المعرفة ما لا يقدر على هبته أي نوع أدبي سواها وتبسط أمامنا الحياة في سعة وامتداد وعمق وتنوع .

ولقد قسم النقاد القصة حسب حجمها إلى ثلاثة أنواع أساسية هي: القصة القصيرة والقصة والرواية وتعد القصة القصيرة أحدث هذه الأنواع ظهورًا وأكثرها انتشارًا ويرجع هذا إلى صغر حجمها الذي يساعد القارئ والكاتب ، كما أنها لا تحتاج لزمن طويل تستغرقه في قراءتها كالرواية والقصة ، أو سماعها عبر الإذاعة فضلاً عن عدم حاجتها إلى مساحة واسعة في الصحف والمجلات ، وبما أن العصر الحديث هو عصر السرعة والآلية فإن القصة القصيرة تعد من أصلح الأنواع الأدبية مناسبة لهذا العصر .

أما عن ميلاد القصة القصيرة فقد كان القرن التاسع هو الميلاد الحقيقي لها بمعناها الفني

المعاصر على يد كاتبين : أحدهما روسي وهو جوجول ، والآخر أمريكي وهو إدجار آلان بو ، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ينهض جي دى موباسان من فرنسا بتأصيل القصة القصيرة على نحو من الجودة الفائقة في إبداعه القصصي ، وفي النصف الأول من القرن العشرين ينهض تشيكوف بعبء تطوير جديد للقصة القصيرة التي أصبحت تصويرًا عاكسًا لكثير من مآسي الحياة (محمد أحمد العزب ، 1996 ، 189-192) .

أما بالنسبة لميلاد هذا الفن في الأدب العربي فقد كان على يد محمد تيمور قبيل ثورة 1919 غضًا غير مكتمل النضج ثم ما لبث أن نما عقب هذه الثورة ونضج وتحددت سماته واتضحت قسماته حتى صار كائنًا يوشك أن يدافع بقية الكائنات الأدبية الأخرى ، ومن أبرز أعلامها في أدبنا العربي عيسى وشحاتة عبيد ، ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقي ، وأحمد خيرت سعيد ، وحسن محمود ، بالإضافة إلى إبراهيم عبد القادر المازني ، وتوفيق الحكيم (أحمد هيكل ، 1983، 31).

أما عن الأسباب الباعثة لهذا الفن فقد حددت في الآتي (سيد حامد النساج ، 1984، 38-43):

- ❖ **انتشار الديمقراطية** ، وتحرر عبيد الأرض من سلطان الإقطاع العام ، وثورة طبقة العمال والفلاحين على تحكم الفرد والرأسمالية المستغلة ، وتحطيمها للقيود والأغلال التي كانت تكبلها بها طبقة الحكام من الارستقراطيين والنبلاء .
- ❖ **انتشار التعليم** ، الذي دفع إلى الإكثار من الفئة القارئة المتلقية لهذا الفن ، وهذه الجمهرة بطبيعة الحال تتطلب المزيد من القصص ، كما أنها تساعد على كشف ألوانه المرغوب فيها، وضروبه المرغوب عنها .
- ❖ **إسهام المرأة الحقيقي والفعلي في مجالات الحياة** ، وفي مختلف الميادين الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية ، والفنية .
- ❖ **طبيعة العصر**، والتقدم الحضاري والثقافي الذي أصابته أوربا في ميادين الحياة والعلم والثقافة ، والصناعة ، والاقتصاد ، الذي ساعد على انتشار وسائل الإعلام المختلفة من مسرح وسينما وإذاعة ، تلك الوسائل الإعلامية التي أصبحت بدورها ملائمة لطبيعة العصر ، ومن بين وسائل الإعلام الصحافة ، حيث كان لها دورٌ في نشر الروايات الطويلة تباعًا ، ولكن القارئ أخذ يتأفف من الانتظار كل يوم ، وتعليق القصة تعليقات عديدة ، فكان لابد من أن يوجد صنف من القصص ينتهي في جلسة واحدة ، ويقرأ كله معًا ، وهذا ما جعل القصة القصيرة في الواقع أوقع أثرًا؛ لأنها لا تعلق أجزاءها ، وإنما أثرها يتلقي ككل وفي الحال ، بل في سرعة أيضًا .

❖ **انتشار الطباعة وتقدمها**، وتعدد الصحف والمجلات ، وإتاحة الحرية للصحيفة في أن تختار موضوعاتها ، وتنسق أبوابها ، وتقدم لقرائها ما هم في حاجة إليه .

8- السير :

السير نوع أدبي ذو طابع تاريخي ، أو قل هو تاريخ فيه صبغة الأدب، وإذا تأملنا مدلول هذا المصطلح لغويًا سنجد أن معناه السنة والطريقة يقول (الفيروزابادي ، 1978 ، 53) السير الذهاب كالمسير ، والسيار والمسيرة والسيرورة، وقيل يسير وساره غيره وأساره، وسار به وسيرة الاسم، وطريق مسور ورجل مسور به، والسيرة الضرب من السير، والسير والسيرة بالكسر السنة والطريقة .

ولعل القرآن الكريم يؤكد هذا المعنى إذ يقول عز وجل: ﴿سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا ٱلْأُولَىٰ ﴿٢١﴾﴾ **أما المصطلح الأجنبي فهو** Biographic**، وهو مأخوذ من الكلمتين اليونانيتين** Bios، **ومعناها حياة، وكلمة** Graphie **ومعناها وصف** أي وصف حياة ، فالسير نوع أدبي يسجل فيه الكاتب بوعي وفنية تاريخ حياة إنسان ، ويعيد بعث صورة شخصية ملتزمًا في ذلك الصدق والحقيقة ، بشرط أن تكتسي هذه الحقيقة ثوبًا أدبيًا يجعل العمل فنيًا متألقًا ، من خلال متانة التركيب ، وجمال التعبير ، ويا حبذا لو شاع فيها نوع من الحرارة التي يضفي عليها قدرٌ من الخيال للربط والتأليف بين أجزاء الحقائق دون العبث بجوهرها (شوقي محمد المعاملي ، 1989، 11) .

ولقد تعددت مسميات هذا المصطلح فمن الباحثين من أطلق عليها اسم التراجم ، والسير، والمذكرات، واليوميات ، وهذه التراجم والسير تنقسم إلى نوعين هما : سير ذاتية أو خاصة، وهي تدور حول كاتبها ، فيسرد ما مر به من صعاب ومواقف ، تنشئته ، تعليمه ، رحلاته ، تلاميذه ، علاقته بأعلام عصره ، وهو في كل هذا يورد الحقائق ، ويفسر الحوادث من وجهة نظره هو ، وهو في سرده لهذه السيرة يضفي عليها من قوة الشعور والإحساس ما يستطيع به جذب القارئ ؛ ليتعاطف مع كاتب السيرة ، أو ليزداد توقيره له ، أو إعجابًا به ، ولعل من أقدم نماذج السير الذاتية سيرة القديس أوغسطين ، ومن الترجمات الأجنبية في الآداب الأجنبية تقف ترجمة وليام بتلر يتس Yeats ، وجورج مور في الأدب الإنجليزي ، وفي الأدب الفرنسي نجد من معالم الترجمة الذاتية اعترافات روسو ، وكتاب صديقي لأناتول فرانس ، ويوميات إميل ، ويوميات موريس دي جيران ، ويوميات أندرية جيد ، ثم يوميات جابريل مارسيل ، وفي الأدب الألماني نجد يوميات كير كجارود ، ورسائل هيجل ، ورسائل جوته ، ثم الشعر والحقيقة لجوته ، وثلاث ترجمات لكارل ياسبرز ، ولأنشتاين سيرة مجملة ، وفي الأدب الروسي نجد اعترافات تولستوي ، واعترافات بشكير تسيف، وحوادث وأفكار الكسندر هرزن (يحيى إبراهيم عبد الدايم ، 1974، 20-21) .

أما في أدبنا العربي فقد وجدنا تصنيفًا أورده (شوقي ضيف ،1987، 126) لترجمات ذاتية متعددة منها : ترجمات فلسفية مثل : ابن الهيثم ، وابن سينا ، وترجمات علمية وأدبية مثل : ابن الجوزي ، وأبو شامة المقدسي ، وتراجم صوفية مثل : الغزالي ، وتراجم سياسية مثل : أسامة بن منقذ ، وابن خلدون ، وتراجم حديثة مثل : طه حسين في الأيام ، وأحمد أمين في حياتي ، وأحمد لطفي السيد في قصة حياتي ، وإبراهيم مدكور في مع الأيام شيء من الذكريات، وشوقي ضيف في معي .

فالترجمة الذاتية ترجمة أو سيرة يعبر بها المؤلف عما مر به من مواقف وأحداث ، أو ما واجهه من صعاب ، وما تلقاه من علوم ومعارف ، وعلاقته مع أعلام عصره ، وهو في كل ما سبق يسرد الحوادث ، ويصف الحقائق من وجهة نظره هو ، وعادة ما يغلب على هذا النوع من السير أو التراجم صدق الشعور ، ولكن من أهم عيوبها أن القاص قد ينسى بعض الأحداث التي مرت في الماضي فلا يذكرها ، كما أنه قد يخفي بعض الحقائق التي يري أنها تمسه أو تمس عائلته ، أو تمس سمعته ، حيث إن القاص غالبًا يصف لنا أحوال نفسه كنموذج أو كمثال يحتذى، فهو يعرض الأحداث منزهة عن أي عيب أو تقصير أو شائبة ، إنه يحاول الكشف على الجوانب المشرقة من حياته ، ويغض الطرف عن مساوئه وعيوبه ، وبالتالي فالتحيز أو المحاباة سمة مميزة لفن الترجمة الذاتية ، أو هو أمر لا مفر منه ، فالقاص يسعى دائمًا إلى تضخيم ذاته ؛ وذلك لسبب وهو أن كلاً منا يحب نفسه ويؤثرها عن غيرها من النفوس .

ومن النماذج التي سنوردها للتدليل على هذا النوع من فن التراجم حديث (إبراهيم مدكور ، 1991، 51) عن السوربون إذ يقول : لا أظنني في حاجة أن أتحدث عن هذا المعهد صاحب التاريخ الطويل والمجيد ، وأكتفي بأن أوضح بعض جوانب – ربما خفيت على كثيرين – ولعل توضيحها ما يعود بنا إلى تقاليدنا الجامعية السليمة ، والسوربون القديم كليتان من جامعة باريس في مبني واحد هما : كلية الآداب ، وكلية العلوم ، ولا يفوتني أن أشير إلى أن السوربون أنشئت محاكاة للجامعات الإسلامية القديمة ،وعلي رأسها الأزهر ، وكان لها شأن في تاريخ الفكر المدرسي طوال القرون الوسطى وبخاصة في القرن الثالث عشر ، وقد غذاها ابن سينا وابن رشد بغذاء كان مددًا للبحث الفلسفي المسحي على أيدي رجال أمثال القديس توما الأكويني ، ودونس سكوت ، وأقف عند كلية الآداب بخاصة فنلاحظ أن الدرس الجامعي فيها يقوم على المحاضرات المنتظمة ، يضطلع بها أساتذة أجلاء ، كل في مجال اختصاصه ، ولكل أستاذ من هؤلاء مؤلفاته وبحوثه المنشورة والمعروفة للطلاب والدارسين ، ولا شك أن هذه المؤلفات عونًا على متابعة درسه والإفادة منها ومن علمه ، فليس ثمة محاضرات تلقي خاصة لمادة بعينها وتوزع بها

مذكرات ، وإلى جانب هذا في السوربون مكتبة مفتوحة للطلاب ، ولا سبيل لبحث علمي دقيق دون الوقوف على مراجعه المختلفة، وأمرًا آخر لفت نظري هو أن الأستاذ دولاكروا عميد كلية الآداب وأستاذ علم النفس الأول لم يكتف بمحاضراته ، بل كلف طلبته ببحوث يعدونها ، ويلقونها إلى زملائهم تحت إشرافه .

فالترجمة الذاتية على ما نرى تنقل لنا الحقيقة عن الإنسان ، وتمدنا بحياته على نحو أصدق مما تمدنا به السيرة العامة ، أو الراوايات التاريخية ؛ لأن الترجمة الذاتية أقرب الأنواع الأدبية تصويرًا للحياة المعبرة عن الإنسان ة، وأكثرها التزامًا بالصدق ، إذ إنها تنقل الواقع الذاتي الذي شكلته الأحداث الخارجية ، وتصور التجارب التي أحدثت الصراع الداخلي لصاحبها (يحيى إبراهيم عبد الدايم ، 1974، 28) .

أما النوع الثاني من السير هو السير الموضوعية ، وهو نوع لا يكتب فيه الكاتب أو الأديب عن نفسه ، وإنما يكتب عن غيره ، ولذلك فهذه السير أو التراجم تسمي تراجم غيرية ، ولعل أول هذه التراجم ما قام به ابن إسحاق حين كتب السيرة النبوية ، فالسيرة الغيرية هي ضرب من ضروب التاريخ ، ولكنه كتب عن أفراد أو جماعات مثل سيرة أحمد بن طولون ، وسيرة صلاح الدين الأيوبي ، والظاهر بيبرس ، ومن الكتاب من ترجم لطوائف متعددة من الناس كما فعل الإمام الذهبي في كتابه سير أعلام النبلاء ، إذ ترجم ، للصحابة ، وللشعراء ، والأدباء ، والنحاة ، وللمفسرين ، وللرواة ، والتابعين ، ومنها ما قام به عملاق الأدب العربي عباس محمود العقاد في العصر الحديث إذ ترجم لما يربو من ثلاثين شخصية في مجالات متعددة ، فكرية ، وأدبية ، ودينية، ولعل من أهم مؤلفاته في هذا المجال العبقريات ، حيث حاول العقاد إخضاع المنهج النفسي في تحليل شخصياته ، وتقوم الدراسة البيوغرافية للشعراء والعباقرة، عند العقاد، على المقومات الآتية:

1- رسم الصورة النفسية والجسدية.

2- استنباط مفتاح الشخصية.

3 - أما الدراسة نفسها، فتعتمد على منحيين اثنين أولهما: المنحى "النّفسيّ الفنّيّ" أو "السّيكوفنّيّ"، ثانيهما: المنحى "النّفسيّ الجسميّ" أو "السّيكوسوماتي".

واعتمد العقاد في رسم الصورة النفسية على ظروف العصر والبيئة، والنشأة، والسياسة، والثقافة، وكل ما يتّصل بهذه الظروف من عوامل الاستعداد الموروث من جانب الأبوين، وعوامل الاستعداد الفطري من جانب تكوين الشخصية ذاتها، كالتكوين النفسي والخلقي والمزاجي.

وينبغي أن نعرف أن هذه الظروف والعوامل لم تكن مقصودةً لذاتها بوصفها أدواتٍ معرفيّة، وإنما توسّل بها الناقد الوصول إلى ملامح الصورة النفسية أما الصورة الجسدية، فقد اعتمد في تشكيل ملامحها على الوصف الخارجي للبنية الجسدية، وكل ما يتصل بهذه البنية من علامات مميّزة. وهذه العناية بوصف الملامح النفسية الجسدية تجسّد ما يُسمّى في علم النفس بالتّشخيص النفسي" "psychodiagnosالقائم على دراسة الشخصية بوساطة الظواهر الخارجية (زين الدين المختاري ، 1998، 23-24) .

ولعل مقدمته لعبقرية الصديق (إبرازًا لهذا المنحي إذ يقول : في تقديم كتابي هذا عن أبي بكر الصديق أقول ما قلته في عبقرية عمر ، وكل كتاب من هذا القبيل ، وفحواه أنني لا أكتب ترجمة للصديق (ولا أكتب تاريخًا لخلافته وحوادث عصره ، ولا أعنى بالوقائع من حيث هي وقائع ، ولا بالأخبار من حيث هي أخبار ، فهذه موضوعات لم أقصدها ، ولم أذكر في عناوين الكتب ما يعد القارئ بها ، ويوجه استطلاعه إليها ، ولكني قصدت أن أرسم **للصديق صورة نفسية تعرفنا به ، وتجلو خلائقه وبواعث أعماله ، كما تجلو الصورة ملامح من تراه بالعين** ، فلا تعنيننا الوقائع والأخبار إلا بمقدار ما تؤدي أداءها في هذا المقصد ، الذي لا مقصد لنا غيره ، وهي قد تكبر أو تصغر فلا يهمنا منها الكبر أو الصغر إلا بذلك المقدار ، ولعل حادثًا صغيرًا يستحق منا التقديم على أكبر الحوادث ، إذ كانت فيه دلالة نفسية أكبر من دلالته ، ولمحة مصور أظهر من لمحته ، بل لعل كلمة من الكلمات الموجزة التي تجيء عرضًا في بعض المناسبات تتقدم لهذا السبب على الحوادث كبيرها وصغيرها في مقياس التاريخ (عباس محمود العقاد ، 2003، 7) .

9- الرواية :

اختلف النقاد هل للعرب قصص أم لا ؟ وانقسم النقاد بين مؤيد ومعارض ، أما المؤيد فقد انطلق من دعامة راسخة ، وهي أن العرب الجاهليين كانوا يعرفون فن القص ، وكانت القصة هي سميرهم في الليل ، ولعل أبلغ شاهد على ذلك هو أمثال العرب والحكم ، وأيامهم ، وأخبارهم فسنجد أن كل ما سبق يؤكد يقينًا معرفة هذا اللون من النثر ، وإذا دحض في هذه القصص ، وقيل إنها منحولة ، فمما يدعم وجهة نظرنا القصص القرآني ، حيث إن الله (كان يقص على نبيه (أحوال الأنبياء السابقين ، وأحوال الأمم البائدة ، ليسكن فؤاده ، وليصبر على تحمل مشاق الدعوة ، فإذا كان العرب لم يعرفوا هذا الفن فكيف يقص عليهم القرآن كل هذه القصص ؟! حتى أن إحدى القصص قد جاءت مثالاً في هذا الفن وهي قصة يوسف (، ومن النقاد من رفضوا هذا الرأي ومن أبرزهم (محمود تيمور، 1958 ، 23) إذ يقول : لم يعد بيننا خلاف على أن أدب العرب في أعصاره الخالية لم يسهم بالقصة إلا بالنزر اليسير الذي لا يسمن ولا يغني ، فالقصة الفنية

إذن دخيلة عليه ، ناشئة فيه لا أنساب لها في الشرق ، ولا استمداد لها في أدب العرب ، وما كان لنا ألا نري هذا الرأي ونخلد إليه ، ونناديي به ، وقد انبثق فجر النهضة يوالينا بأضواء القصص الغربي في مترجمات ، فرحبنا به الترحيب كله ، وأقبلنا عليه نطعم منه ، ثم حاولناه تقليدًا حتى استقام لنا فيه طابع مستقل، يجوز لنا أن نسميه لونًا من الإبداع.

والحقيقة أن هذا الرأي رأي جائر ، ويرجع ذلك من وجهة نظري إلى اختلاف أداة القياس، فالنقاد المحدثون يسعون أو يحاولون تطبيق مفهوم الفن القصصي بمفهومه الحديث على القصة العربية القديمة ، ومن المعروف أن لكل زمان أدبه ومقوماته التي تختلف من زمن لآخر ، ليس على العالم حسب، بل على مستوى البلد الواحد في القطر الواحد ، نعم إن العرب قد عرفوا ألوانًا من القصص منها : القصص الفلسفي كرسالة الغفران للمعري ، والتوابع والزوابع لابن شهيد، وحي بن يقظان لابن طفيل، كما أنهم عرفوا القصص الشعبي كسيرة عنترة ، وأبي زيد الهلالي، والظاهر بيبرس ، والأميرة ذات الهمة ، وألف ليلة وليلة ، ومنها القصص الديني كما في القرآن الكريم ، ومنها القصص الإخباري ، فنوع القصة معروف ، ولكن لا ينبغي أن نحكم على القصة العربية بمقومات وفنيات ومعايير القصة في القرن الحادي والعشرين تلك إذن قسمة ضيزي.

ولقد نشأ فن الرواية لحاجات اجتماعية وتاريخية معقدة ، ولقد عرفت فرنسا الرواية سنة 1450 بالمعني الذي أبعدها عن حكايات الشعب وخرافاته ، وبعد ذلك بقليل أو في سنة 1470 كانت بريطانيا تعالجها على يد كاتبها الكبير سير توماي مالوري Malloryوظلت غارقة في المحسنات البديعية ، وتتخللها الأشعار كالقصص العربية تمامًا ، إلى أن ظهر النثر العلمي السهل في القرن السابع عشر ، وأما روسيا فلم تنشط لها إلا منذ ظهر جوجول ، وخلص القصة الروسية من ربقة سير والتر سكوت ، فهيأ للواقعية العنيفة على يد تورجينيف ودوستويفسكي وتولستوي، ثم جوركي الذي قال خرجنا من كل منعطف جوجول ، لكن هذا وحده لم يفعل شيئًا ، وإن جسد إحدى مراحله تطور الإنسانية داخل روسيا (أحمد كمال زكي ، 1980 ، 37-38) .

ولقد ساهمت مجموعة من العوامل على بروز هذا الفن في أدبنا العربي مجموعة عوامل منها :

- حركة الترجمة التي شهدتها البلدان العربية عامة ومصر خاصة ، حيث عكفوا على أمهات الكتب في الأدب العالمي : الإنجليزي ، والروسي ، والفرنسي ، والألماني ، مما أحدث نهضة أدبية شاملة في أرجاء الوطن العربي كافة.
- بعث روائع الأدب العربي القديم ، والاستفادة منه ، ولا سيما عصور القوة والازدهار .
- انتشار الطباعة ، وتعدد الصحف والمجلات التي استهوت عددًا من شباب الروائيين في بداية القرن الماضي للكتابة فيها .

● انتشار التعليم ، مما أدي إلى انتشار القراءة للأعمال الأدبية (شعرًا ونثرًا) .

وعليه فالرواية كما يعرفها تشارلتن بأنها ضرب من الخيال له مهمة خاصة به ، وهي أن تقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية ، بعد أن تصوغها في شبكة من الحوادث كاملة الخطوط، متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موغلة في دخيلة النفس حينًا، لتبسط مكنوناتها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينًا آخر ، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق ، كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضوها الناس ويمارسونها (عبد الرازق حسن ، 1998، 83) .

فالرواية في أبسط تعريفاتها قصص نثري واقعي كامل بذاته ذو طول معين (جهاد عطا نعيسة، 2001، 23) .

ولقد مرت الرواية العربية بعدة أطوار هي :

■ **الطور الأول** : هو طور الإحياء للموروث الأدبي القديم ، ولعل أبرز نموذج لذلك رواية محمد المويلحي حديث عيسى بن هشام، والتي استلهم فيها فن المقامة ، حيث سرد مجموعة من الحوادث التي لا رابط بينها سوى شخصية البطل مع التأنق في العبارة والأسلوب، ولقد تابع المويلحي في ذلك حافظ إبراهيم في قصته ليالي سطيح ، وأحمد شوقي في شيطان بنتاءور .

■ **الطور الثاني** : هو محاكاة الآداب الغربية ولاسيما النماذج الجيدة منها ، وأوضح مثال على ذلك ترجمات مصطفي لطفي المنفلوطي للفضيلة أو بول وفرجيني للكاتب الفرنسي برناردين دى سي بير، ومسرحية سيرانو دي برجراك للكاتب الفرنسي أدمون روستان ، وأعطاها عنوان الشاعر ، كما فعل ذلك حافظ إبراهيم في ترجمته للبؤساء لفيكتور هوجو .

■ **الطور الثالث** : طور الاستقلال والإبداع ، حيث استوى فن الرواية على سوقه ، وبرز على الساحة الأدبية مجموعة من كبار الروائين والقصاصين الذين استفادوا من الخبرات السابقة (إحياء التراث ، والترجمات) ، وأنتجوا لنا أدبًا يعبر عن أمتنا العربية وعن أحوالها، ومن أهم أعلام الراوية في مطلع القرن الماضي عيسي عبيد ، ومحمود تيمور ، وطه حسين، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمد فريد أبو حديد .

ولقد تنوعت اتجاهات الرواية تنوعًا ملحوظًا بين الرواية التحليلية كما في رجب أفندي، والأطلال لمحمود تيمور ، وأديب لطه حسين ، وظهرت روايات التجارب الشخصية مثل : إبراهيم الكاتب للمازني ، وسارة للعقاد ، وعصفور من الشرق للحكيم ، وهناك الرواية الاجتماعية مثل :

دعاء الكروان لطه حسين ، وحواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين ، والرواية الذهنية مثل : عودة الروح للحكيم ، وهناك الروايات التاريخية القومية مثل : ابنة المملوك لمحمد فريد أبو حديد ، عبث الأقدار لنجيب محفوظ ، والترجمة الذاتية واليوميات مثل أيام طه حسين ، ويوميات نائب في الأرياف (أحمد هيكل ، 1983، 6-7) .

10- المسرحية النثرية :

المسرحية لفظ يوناني يعني الحركة ، وهي مجموعة الأفعال المترابطة التي يستدعي بعضها بعضا ، وتتخلق تخلقًا عضويًا يفضي إلى نهاية ما ، وتتجسد هذه الأفعال في شخوص يتحركون على المسرح ويطورون الحديث من خلال الحوار المتبادل ، وليس من خلال السرد الخارجي، وتتطلب المسرحية عقدة أو مجموعة من العقد يأخذ بعضها برقاب بعض حتى تصل إلى ذروة التأزم ، ثم الانفراج ، وقد نشأت المسرحية في اليونان دينية ، حيث كانوا يتغنون في أعياد آلهتهم بألوان من الشعر الغنائي على هيئة كورس من الرجال يتوجهون بها إلى (ديونيوس) إله الخصب والنماء والمرح (محمد أحمد العزب ، 1980، 187) .

ولقد عرف المصريون القدماء فن المسرح ، حيث كانوا - كما أسلفنا القول - يمثلون قصة إيزيس وأوزوريس وابنهما حورس وعدوهم ست ، وذكرنا كذلك أن أمتنا العربية قد عرفت لونًا من ذلك وهو خيال الظل أو الأراجوز .

ولعل البداية الحقيقة لظهور هذا الفن قد ظهر بمجيء الحملة الفرنسية على مصر ، ويؤكد ذلك (محمد يوسف نجم، 1980 ، 18) إذ يقول : إن التمثيل كما هو عند الإفرنج قد جاءنا في جملة أسباب المدنية الحديثة ، حمل بونابرت معه عند قدومه إلى مصر في جملة ما حمله من بذور هذه المدنية كالطباعة والصحافة ، وكان بين رجال حملته رجلان من أصحاب الفنون الجميلة ، وكبار الموسيقيين ، وقد مثلوا بعض الروايات الفرنساوية بمصر لتسلية الضباط ، واشتغل الجنرال مينو بتشييد مسرح للتمثيل سماه : مسرح الجمهورية والفنون .

فالمسرح بشكله الحالي بتقنياته وجمالياته وبمقوماته (الخشبة ، والممثل ، والمخرج ، والديكور ، والموسيقي ، والأزياء ، والمتلقي) لا يعنينا ، وإنما الذي يعنينا هو النص المسرحي من حيث هو نص أدبي قابل للتمثيل ، وبالرغم من ذلك فلا يمكن الفصل بين المسرح والمسرحية، فحيث يوجد الأول توجد الثانية ، ولقد ارتبطت المسرحية في بداية الأمر بالرواية ، ولكي يفرق بينهما أضيفت في البدايات رواية تشخيصية أو رواية تمثيلية ، بل إن رواد المسرح كالنقاش والقباني وسواهما أدركوا هذه القضية فأضافوا عدة صفات إلى العنوان ليشتمل على ما تحته ، فقد أضاف أبو

خليل القباني مثلاً إلى عنوانه " رواية هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب " وهي تاريخية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات فصول خمسة ، وفعل الرواد مثل هذا الفعل ، ثم استخدمت كلمة تياترو للدلالة على المسرحية والمسرح (خليل الموسي ، 1997 ، 4) .

والمسرحية تقوم على أمرين اثنين هما : فن التأليف ، وفن التمثيل، فالمسرحية هي قصة تمثل، ولقد كان لمصر قصب السبق في إقامة المسارح الحقيقة ، كمسرح الأزبكية الذي أقيم سنة 1868، والأوبرا التي تم بناؤها سنة 1869 ، كما أن يعقوب صنوع قد أنشأ مسرحًا سنة 1870، ولفت الأنظار إليه حتى أن الخديوي إسماعيل أطلق عليه موليير مصر ، ولقد برز في أدبنا العربي نوعان من المسرحيات هما : المسرحيات الشعرية التي أبدعها احمد شوقي ، وخلفه عزيز أباظة ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ، والثانية هي المسرحيات النثرية ، ولعل أبرز من كتب فيها هو توفيق الحكيم .

هذا ولقد اشترط النقاد للمسرحيات ثلاثة شروط هي :

- ❖ وحدة الموضوع .
- ❖ وحدة الزمان .
- ❖ وحدة المكان .

أما عن وحدة الموضوع فقد أشار النقاد إلى أن المسرحية لابد أن تلتزم بموضوع واحد لا تتعداه، ولا يتشعب إلى موضوعات أخرى ، والمسرحية في ذلك شأنها شأن القصة ، ولكن الفارق الأساسي بينهما أن المسرحية تتقيد بموضوعها بمكان معينة وهو مكان العرض ، وبزمان معين وهو وقت العرض ، ويرجع ذلك من وجهة نظر الكلاسيكيين إلى قاعدة سبق أن أرساها أرسطو، وهي أن المأساة لا تحاكي الناس وإنما تحاكي الفعل ، ولذا فهي حرة أن تختار ما تشاء ، ولقد أيد ذلك (وولتر كير، 2003، 152) إذ يقول : إن المأساة يجب أن تبقي نفسها حرة في التبليغ عما تتوصل إليه الحرية ، فهي لا تستطيع أن تكون أضيق من المساحة التي تقتحمها ، إذن تكمن المأساة في المساحة وليس في الخطأ أو في البطل ، أو في أي من الاستنتاجات الأخلاقية التي تستخلص من تجربة قاسية ، أو في الحزن أو في المعاناة أو في القدرة ، فالمأساة مساحة شاسعة ليست مخططة مقدمًا تنتظر دعسة القدم التي لن توقف الخطو حتى آخر خطوة ممكنة .

ولقد واجهت الشروط الثلاثة السابقة اعتراضات عدة منها :

- أن القدماء أنفسهم لم يحافظوا باستمرار على وحدة الزمان .

- لسنا مرتبطين بحال بالتزام أسلوب اليونان في الكتابة .
- التزامنا قانون الوحدات الثلاث لن يؤدي بنا إلا إلى الخسف .
- لن نستطيع أن نحصر تقلبات الحظوظ في اليوم الواحد المضروب بحوادث الرواية .
- التمثيليات التي روي فيها هذا القانون ليست خيرًا من التمثيليات التي أهملته (طه عبد الرحيم عبد البر، 1983، 611) .

ولقد سعي كثيرٌ من أدباء الرومانتيكية من التخلص من وحدتي الزمان والمكان ، وذلك لأنهما يتناقضان مع طبيعة الحياة ، ولكنهم التزموا وحدة الموضوع ، لأنه قوام العمل الأدبي المسرحي .

الفصل الثالث

طبيعة التذوق الأدبي



طبيعة التذوق الأدبي

مقدمة :

التذوق الأدبي هو قدرة في الطبيعة الإنسانية تجعل صاحبها مستمتعًا بمواطن الجمال في الأعمال الفنية عامة وفي الأدب خاصة ، ويعد التذوق من القضايا النقدية التي تتناول الحسن والقبح في الأثر الفني اعتمادًا على أصول الجمال ، ولذلك فهو يدخل فيما يسمونه اليوم بالنقد الجمالي (هند حسين طه ، 1981، 227) .

ولقد تزامن ظهور التذوق الأدبي بظهور فن الأدب ، ولقد رأينا كتب النقد العربي تنقل لنا بعض الآراء التذوقية عند سماعهم لقصائد كبار الشعراء الجاهليين ، ومن ذلك أن المسيب بن علس أنشد إحدى قصائده ، وقد ألم بها يصف بعيره قائلاً :

وقد أتناسي الهم عند ادكاره بناج عليه الصيعرية مكدم

فلما سمع طرفة بن العبد هذا البيت قال : استنوق الجمل ؛ لأن الصيعرية سمة بالنوق لا بالجمال تكون في أعناقهن .

ولعل أوضح مثال على تمتع العربي بحس تذوقي ما يروي أن امرأً القيس وعلقمة بن عبدة تنازعا في الشعر أيهما أشعر ، واحتكما إلى أم جندب زوج امريء القيس ، ولعلها كانت شاعرة، فقالت لينظم كل منكما قصيدة يصف فرسه فيها ، ولتلتزما وزنًا واحدًا وقافيةً واحدةً ، فصنع كل منهما قصيدة بائية من وزن الطويل ، وأنشدا القصيدتين ، فقالت لزوجها : علقمة أشعر منك، قال وكيف ؟ قالت لأنك قلت :

فللسوط ألهوب وللساق درةٌ وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بصوتك في زجرك ومريته فأتعبته بساقك ، وقال علقمة :

فأدركهن ثانيًا من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك فرسه ثانيًا من عنانه ، لم يضربه بسوط ولم يتعبه (شوقي ضيف ، 1984، 25) .

ولعل من أبلغ الشواهد على هذا الحس الرفيع ما أورده الإمام (ابن كثير- رحمه الله - ، د.ت ، 60-16) عن ابن عباس أن الوليد بن المغيرة جاء إلى رسول الله ﷺ فقرأ عليه القرآن ، فكأنه رق له فبلغ ذلك أبا جهل فأتاه فقال: يا عم إن قومك يريدون أن يجمعوا لك مالاً ، قال لم ؟ قال : ليعطوكه ، فإنك أتيت محمدًا لتعرض ما قبله قال : قد علمت قريش أني أكثرها مالاً قال : فقل فيه قولا يبلغ قومك أنك منكر له، قال وماذا أقول؟ فوالله ما منكم رجل أعرف بالأشعار مني ، ولا أعلم

برجزه ، ولا بقصيده مني ولا بأشعار الجن ، والله ما يشبه الذي يقول شيئًا من هذا ووالله إن لقوله الذي يقوله حلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وانه لمثمر أعلاه مغدق أسفله، وإنه ليعلو ولا يعلى، وإنه ليحطم ما تحته قال لا يرضى عنك قومك حتى تقول فيه قال: قف عني حتى أفكر فيه فلما فكر قال : إن هذا إلا سحر يؤثر ، يأثره عن غيره فنزلت ﴿ ذَرْنِي وَمَنْ خَلَقْتُ وَحِيدًا ﴿١١﴾ وَجَعَلْتُ لَهُۥ مَالًا مَّمْدُودًا ﴿١٢﴾ وَبَنِينَ شُهُودًا ﴿١٣﴾ ﴾ الآيات هكذا رواه البيهقي عن الحاكم عن عبد الله بن محمد الصنعاني بمكة عن إسحاق به وقد رواه حماد بن زيد عن أيوب عن عكرمة مرسلا فيه أنه قرأ عليه ﴿ ۞ إِنَّ ٱللَّهَ يَأْمُرُ بِٱلْعَدْلِ وَٱلْإِحْسَٰنِ وَإِيتَآيِٕ ذِى ٱلْقُرْبَىٰ وَيَنْهَىٰ عَنِ ٱلْفَحْشَآءِ وَٱلْمُنكَرِ وَٱلْبَغْىِ ۚ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴿٩٠﴾ وقال البيهقي عن الحاكم عن الأصم عن احمد بن عبد الجبار عن يونس بن بكير عن محمد بن إسحاق حدثني محمد بن أبي محمد عن سعيد بن جبير أو عكرمة عن ابن عباس أن الوليد بن المغيرة اجتمع ونفر من قريش ، وكان ذا سن فيهم وقد حضر المواسم فقال : إن وفود العرب ستقدم عليكم فيه وقد سمعوا بأمر صاحبكم هذا فاجمعوا فيه رأيًا واحدًا ولا تختلفوا فيكذب بعضكم بعضا ويرد قول بعضكم بعضا فقيل : يا أبا عبد شمس فقل وأقم لنا رأيا نقوم به فقال : بل أنتم فقولوا وأنا أسمع فقالوا نقول : كاهن فقال : ما هو بكاهن رأيت الكهان فما هو بزمزمة الكهان فقالوا : نقول مجنون فقال ما هو بمجنون ولقد رأينا الجنون وعرفناه فما هو بحنقه ولا تخالجه ولا وسوسته فقالوا : نقول شاعر فقال : ما هو بشاعر قد عرفنا الشعر برجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر قالوا : فنقول هو ساحر قال ما هو بساحر قد رأينا السحار وسحرهم فما هو بنفثه ، ولا بعقده قالوا فما نقول يا أبا عبد شمس قال: والله إن لقوله لحلاوة وان أصله لمغدق وان فرعه لجني فما أنتم بقائلين من هذا شيئا إلا عرف أنه باطل وان اقرب القول لأن تقولوا هذا ساحر فتقولوا هو ساحر يفرق بين المرء ودينه ، وبين المرء وأبيه ، وبين المرء وزوجته وبين المرء وأخيه وبين المرء وعشيرته ، فتفرقوا عنه بذلك فجعلوا يجلسون للناس حتى قدموا الموسم لا يمر بهم أحد لا حذروه إياه وذكروا لهم أمره .

ولقد كان للنقاد العرب قصب السبق في هذا المضمار حيث كان موضوع التذوق الأدبي من الموضوعات التي استحوذت على اهتمام عدد كبير منهم : محمد بن سلام الجمحي ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، وابن طباطبا ...إلخ ، ولقد حاول كل ناقد من هؤلاء النقاد تعريف التذوق وتحديد مجالاته ومقاييسه طبقًا لثقافته الأدبية في ذلك الوقت .

أما عن الأدب الغربي فلم يظهر هذا المصطلح إلا في العقد الأخير من القرن السابع عشر وكان من أوائل الكتاب الذين استخدموا اصطلاح الذوق في إنجلترا "دريدان Dridan" و" سانت أفريمونت Sant Afrimont" و " تميل Tamil" ثم أشاعه على الألسنة " أديسون Adison" و" شافتسيري Shaftesiry"من بعده ، ولم يكن لهذه الكلمة استخداماً محدداً أول الأمر فكانت تدل على الحس مرة وعلى العقل مرة أخرى (عبد الحكيم حسان ، 1979، 208-209) .

أولاً : مفهوم التذوق الأدبي :

لقد تعددت تعريفات التذوق الأدبي تعدداً ملحوظاً ، ولذا فقد سعى الباحث لتصنيف هذه التعريفات في خمسة محاور رئيسة هي كالتالي:

1- تعريفات أكدت أن التذوق ملكة أو حاسة فنية .

2- تعريفات أكدت أن التذوق هو الفهم الدقيق لعناصر النص الأدبي.

3- تعريفات أكدت أن التذوق هو خبرة تأملية جمالية .

4- تعريفات أكدت أن التذوق هو استجابة وجدانية .

5- تعريفات أكدت أن التذوق هو تقدير العمل الأدبي .

1- تعريفات أكدت أن التذوق ملكة أو حاسة فنية :

من هذه التعريفات تعريف (ابن خلدون، 1984، 562) الذي يقول : اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان ، وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تركيبه وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة اللسان ، فإن هذه القوانيين إنما تفيد علماً بذلك اللسان و لا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها .

فالأصل في الذوق إذن هو تلك الحاسة من الحواس الخمس التي يميز بها الفرد الطعوم المختلفة لكننا نلاحظ أن شعوب الأرض جميعاً على اختلاف لغاتها قد اختارت حاسة الذوق دون سائر الحواس الأخرى لترمز إلى نوع من المعرفة التي يحصلها الإنسان بالاتصال المباشر بالشيء المعروف (زكي نجيب محمود ، 1983، 25) .

أما عن معاجم اللغة فإن الكلمة يكثر دورانها في معرض الحديث عن الأدب ونقده فهي من ذاق الطعام ذوقاً وذوقاناً ومذاقاً اختبر طعمه ، والذوق هو الحاسة الفنية التي تميز بها خواص الأجسام الطعمية بواسطة انبساط النفس أو انقباضها لدى النظر في أثر من آثار العاطفة والفكر ويقال : هو حسن الذوق للشعر فهامة له خبير بنقده (مجمع اللغة العربية ، 1985، 329) .

وفي الحديث كان الصحابة رضي الله عنهم إذا خرجوا من عند رسول الله ﷺ لا يتفرقون إلا عن ذواق ، ضرب الذواق مثلاً لما ينال عنده ﷺ من الخير أي لا يتفرقون إلا عن علم وأدب يتعلمونه ، يقوم لأنفسهم وأرواحهم مقام الطعام والشراب لأجسامهم ، وفي حديث أُحد أن أبا سفيان لما رأى حمزة مقتولاً معفراً قال له : ذق عقق ، أي ذق طعم مخالفتك لنا وتركك دينك الذي كنت عليه يا عاق قومه ، جعل إسلامه عقوقًا وهذا من المجاز أن يستعمل الذوق وهو مما يتعلق بالأجسام للمعاني (أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري ، 1979 ، 172) .

ويعرفه (شوقي ضيف ، 1992، 64) بأنه ملكة تنشأ من طول الإكباب على قراءة الشعر وآثار الأدباء في القديم والحديث بحيث تصبح استجابة صاحبها لما يقرأ استجابة صحيحة .

ويعرفه "بورك Burke (نجوى محمود حسن ، 1993، 6) بأنه الملكة أو هذه الملكات العقلية التي تؤثر في تشكيل الحكم على الأعمال الإبداعية وعلى الفنون الجميلة .

ويعرف كذلك بأنه الملكة الموهوبة التي يستطاع بها تقدير الأدب الإنشائي والمفاضلة بين شواهده ونصوصه أو تلك الحاسة التي يهتدي بها في تقويم العمل الأدبي وعرض عيوبه ومزاياه (عبد العليم إبراهيم ، 1996، 271) .

أو هو نشاط إيجابي يظهر في إحساس القارئ أو السامع نتيجة التفاعل العقلي والوجداني مع النص الأدبي (محمد لطفي محمد جاد ، 2003، 236) .

فالذوق إذن له معنيان هما : الخبرة وملكة البيان ، ففي الخبر يقال: ذقت فلانًا وذقت ما عنده أي خبرته وبلوته ومنه قوله تعالي (فأذاقها الله لباس الجوع والخوف(أي ابتلاها ، أما ملكة البيان وتشمل ملكة النقد وليست الخبرة بعيدة عن ملكة النقد والبيان ،فهذه الملكة لا تتكون بدون خبرة والاختبار والممارسة والدربة ومعايشة كل ما هو رائع وجميل من الشعر والأدب (عبد الفتاح على عفيفي ، 1987، 6) .

من خلال التعريفات السابقة يتضح أن التذوق فطرة أو موهبة يولد الفرد مزودًا بها ، ولكن لكي تظهر هذه الملكة لابد من مصاحبة أعمال الأدباء سواء أكانت شعرًا أم نثرًا ، لأن هذه المصاحبة تصقل ذوق القارئ وتنميه .

2- تعريفات أكدت أن التذوق هو الفهم الدقيق لعناصر النص الأدبي :

من هذه التعريفات تعريف "سيمث وتايلور Smith & Tyler" (محمود رشدي خاطر ، مصطفى رسلان ، 1990 ، 175، حسن شحاتة ، 1993، 142) بأنه نوع من السلوك ينشأ من فهم المعاني العميقة في النص الأدبي والإحساس بجمال أسلوبه والقدرة على الحكم عليه بالجودة أو بالرداءة

وتعرفه (ثريا محجوب، 1991،14) بأنه نوع من السلوك ينشأ من فهم المعاني المتضمنة في النص الأدبي والإحساس بجمال أسلوبه والقدرة على الحكم عليه ، وتأثره بالصور البيانية التي يحتويها.

وعرف التذوق بأنه قراءة تهتم بكل جوانب النص دون أن تقتصر منه على جانب ، ويهتم بكل ما يؤدي إلى النص ما دام سيضيء - حتماً -جنباته (قاسم المومني ، 1991، 72) .

ويعرفه "جراي "Gray (حسن شحاتة ، 1993، 194، مصطفي رسلان شلبي ، 2000، 269) بأنه سلوك يعبر به القارئ أو السامع عن فهمه للفكرة التي يرمي إليها النص الأدبي وللخطة التي رسمها للتعبير عن هذه الفكرة ومشاركته في الحياة التي تجري فيه وتأثره بالصور البيانية التي يحتويها ، وإحساسه بالواقع الموسيقي لألفاظه وتراكيبه وتفطنه إلى عباراته المبتكرة وقدرته على التميز بين جيده ورديئه .

أو قدرة الطالب على تحليل النصوص والمهارات اللغوية بوجه عام ، ويتطلب هذه التحليل التدريب على أربع مهام هي : فهم النص الأدبي ، مقارنة ملاحظات الطلاب تجاه النص الأدبي ، ثم كتابة انطباعاته حول هذا العمل ، وأخيرًا كتابة مقال مفصل عن هذا العمل (فرانك مارسيلا Frank، Marcella، 1997، 1) .

ويعرفه (عبد الشافي أحمد ،1998، 232) بأنه النشاط الإيجابي الذي يقوم به التلميذ استجابة لنص أدبي بعد تركيز اهتمامه وتفاعله معه ويتمثل هذا النشاط في أشكال متنوعة من السلوك مثل: فهم الفكرة العامة للنص ، والتعبير عن معاني الأبيات بأسلوبه مع توضيح سر الجمال في كل من اللفظ والتركيب والصورة .

أو هو سلوك يعبر به القارئ للفكرة التي يرمي إليها النص الأدبي ، وتمثله للحركة النفسية في هذا النص ، وتأثره بالصورة البيانية التي يحتويها ، وإحساسه بالواقع الموسيقي لألفاظه وتراكيبه، وتفطنه لعباراته المبتكرة ، وقدرته على التمييز بين جيده ورديئه (محمد محمد سالم ، 1998، 16) .

من خلال ما سبق يتضح أن التذوق يرتبط ارتباطًا عضويًا بالفهم للعناصر الأساسية المكونة للعمل الأدبي أو بتعبير آخر لمقومات العمل الأدبي من فكرة عميقة ، وموسيقى عذبة وعاطفة قوية، وخيال مبتكر ، لأن فهم هذه المقومات يعين على التذوق حيث لا تذوق دون فهم لا فهم دون تذوق .

3- تعريفات أكدت أن التذوق هو خبرة تأملية جمالية :

من هذه التعريفات تعريف (محمد قدري لطفي ، 1945، 22) يعرفه بأنه استمتاع شديد

بعناصر كثيرة تتكون منها القطعة الأدبية بحيث يعيش الشخص في جوها وعصرها ومع صاحبها ويحس بإحساسه ويدرك معانيه ويفهم أغراضه ويسبح معه في خياله ويقف على سر اختياره لما تضمنته القطعة من ألفاظ ومعانٍ وعبارات ، وبمعنى أوسع يكون للقاريء خبرة الأديب نفسه وتجاربه .

ويعرفه " تراو Trwo" (رشدي أحمد طعيمة ، 1971 ، 87) بأنه خبرة تأملية جمالية تتضمن التمتع بمختلف الأشكال الفنية لعالم الطبيعة والفن وتزداد بالقدرة على تعرف الأشكال المختلفة لأنماط الجمال والتي يمكن أن توجد في الطبيعة .

ويعرفه (مصري حنورة، 1985 ، 21) بأنه إحساس بما هو متناسق أو محكم أو جميل أو هو القدرة على الإدراك والاستمتاع بما يحقق التفوق في الأدب ، وهو عملية اتصال تقتضي وجود طرفين : أحدهما المرسل والثاني المتلقي بينهما قناة توصيل ورسالة محمولة على هذه القناة .

أو هو حالة معينة من الاندماج مع مثير أو موضوع جمالي لا لسبب إلا مواصلة التفاعل معه، نتيجة ما يشعر به من متعة واكتشاف وارتياح أو قلق يتأثر من هذا التفاعل (شاكر عبد الحميد، 2001، 55) .

من خلال ما سبق يتضح أن التعريفات السابقة قد ركزت على الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي ، ويتمثل هذا الأثر في الشعور بالمتعة الفنية والاستمتاع في أثناء تفاعله مع العمل الأدبي، وهذا التفاعل يجعل المتلقي يتوحد مع التجربة الشعورية التي عاناها الشعر أو الأديب أي يمر بنفس التجربة التي مر بها المبدع .

4- تعريفات أكدت أن التذوق هو استجابة وجدانية :

من هذه التعريفات تعريف (بولي Poly، 1955 ، 627) يعرفه بأنه الاستجابات الانفعالية التي تنشأ من المعرفة الرئيسة والتي يدعمها فهم الوسيلة التي ظهرت بواسطتها هذه الاستجابة ويعني الإحساس بالإيقاع والصوت والقافية وتنوع الجمل والقدرة البلاغية وكل ما يبعث على الارتياح .

ويعرفه "لويس وسيسك Lewis Sisk" (رشدي أحمد طعيمة ، 1971، 87) أنه التعرف إلى تأثر أعمال المؤلف والرغبة والقدرة على التفاعل معها والتأثر بها عاطفيًا وعقليًا ويبدأ عادة بحب وشغف .

كما أنه عبارة عن شعور مرهف وإحساس دقيق يدفع الفرد لإدراك مواطن الجمال وفهم الأفكار الواردة في النص الأدبي (كامل السوافيري، 1979، 133) .

ويعرفه (محمود رشدي خاطر ، ومصطفى رسلان ، 1990 ، 19) بأنه انفعال يدفع الفرد إلى الإقبال على القراءة أو الاستمتاع في شغف وتعاطف وإلى تقمص الشخصيات التي في الأثر الأدبي وإلى المشاركة في الأحداث والأعمال والحالات الوجدانية التي تصورها الأديب وإلى السير في تأليفه مقدرًا خطته وأساليب تعبيره .

أو أن التذوق عملية اتصال وتواصل بين أعمال الفنان وبين المتذوق أو المستمتع بها والمتفاعل معها برؤية تأملية ، كما أنه تواصل في اتجاه عكسي نتيجة لرد فعل الجمهور واستجابته لأعمال الفنان (مصطفي يحيي، 1991، 19) .

من خلال التعريفات السابقة يتضح أن التذوق هو استجابة انفعالية يصدرها المتلقي بعد قراءته للعمل الأدبي وتفاعله معه وهذه الاستجابات إنما تنبع أساسًا من العمل الأدبي ومن اللبنات التي تكون منها هذا العمل ونقصد بهذه اللبنات هي مقومات العمل الأدبي من أفكار وخيال وعاطفة وموسيقى ...إلخ .

5- تعريفات أكدت أن التذوق هو تقدير العمل الأدبي :

يعرفه (عبد السلام الشيخ ، 1971، 13) بأنه يرتبط بأحكام تقديرية تصدر عن المتذوقين نتيجة استمتاعهم بموضوعات فنية ، وإنه من وجهة النظر الاستطيقية عبارة عن عمليات قبول أو رفض أو استحسان أو استهجان لهذه الموضوعات وأن هذا التذوق يتنوع بتنوع الفنون وبتنوع العضو الحاس ، كما أنه يعكس بناء الشخص العميق .

ويرى (فؤاد أبو حطب ، 1973، 5-7) بأن التذوق ما هو إلا نمط مركب من السلوك يتطلب في جوهره إصدار أحكام على قيمة شيء أو موضوع أو فكرة من الناحية الجمالية ، كما يرى أيضًا أن دراسة هذا السلوك يتطلب تحليله إلى مكوناته التي ميز بين ثلاث عمليات منها هي كالتالي :

1- **الحساسية الجمالية** "Aesthetic Sensitivity" : وهي استجابة الفرد للمثيرات الجمالية استجابة تتفق مع مستوى محدد من مستويات الجودة في الفن .

2- **الحكم الجمالي** "Aesthetic judgment" : وهو درجة الاتفاق بين الحكم الذي يصدره المفحوص على العمل الفني وأحكام الخبراء في الفن .

3- **التفضيل الجمالي** "Aesthetic Preference": وهو نوع من الاتجاه الجمالي الذي يتمثل في نزعة سلوكية عامة لدى الفرد تجعله يقبل على أو ينجذب إلى فئة من أعمال الفن دون غيرها

ويعرفه (أحمد عبده عوض ، 1992، 19) بأنه قدرة المتعلم على تناول النص بالتدقيق والتحليل

من خلال إدراك نواحي الجمال ودقة المعاني وفهم التراكيب ودلالاتها وتحديد قيمة الصور البيانية والتفطن إلى العبارات المبتكرة والتحليل الأسلوبي للنص ونقد عناصر التجربة الشعرية وإقداره على إصدار الأحكام على النص .

ويعرف كذلك بأنه الحكم الذي يصدره القارئ على العمل الأدبي استجابة لنواحي الجمال في ذلك العمل من خلال تركيز انتباهه معه وتفاعله عقليًا ووجدانيًا واجتماعيًا على نحو يستطيع من خلاله الحكم عليه (ربيع شعبان حسن ، 2000 ، 7) .

ويعرف أيضًا بأنه تقييم الطالب للنص الأدبي في أثناء تفاعله معه عقليًا ووجدانيًا وجماليًا واجتماعيًا معبرًا بهذا التعبير عن مدى تقبله للنص الأدبي واستمتاعه به (سعيد خيري زكي ، 2000 ، 8) .

أو هو تقييم الطالب للنص الأدبي والحكم عليه من خلال قراءته وتركيز انتباهه عليه ، وتفاعله معه عقليًا واجتماعيًا وجماليًا ، معبرًا بهذا التقييم عن مدى تقبله لجمال النص الأدبي واستمتاعه به ، ويقاس إجرائيًا بالدرجات التي يحصل عليها الطلاب في مقياس التذوق الأدبي (فتحي السيد محرز ، 2001، 95) .

من خلال كل التعريفات السابقة فقد تبين للباحث أن هناك مصطلحين متشابهين في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وهما مصطلح الذوق ومصطلح التذوق الأدبي ، ويلاحظ كذلك أن الدراسات التراثية والكتابات الأدبية والنقدية أكثر ميلاً إلى مصطلح الذوق الأدبي ، أما عن الدراسات التربوية فهي أميل إلى مصطلح التذوق الأدبي ، ولقد استنتج الباحث من هذه التعريفات بعض الأمور كما يلي :

❖ أن هناك علاقة وثيقة بين الذوق الأدبي والتذوق الأدبي ، حيث إن التذوق عملية " Process" والذوق الأدبي ناتج " Out put" وليس هناك خلاف كبير بينهما من المنظور النقدي سوى أن التذوق الأدبي يرتبط بأحكام موضوعية وله ضوابطه ومعاييره ومستوياته التي تفوق الذوق في بعض جوانبه ، وهذا لا يعني الانفصال بينهما فالذين تعرضوا لتعريف التذوق بنوه على تعريف الذوق الأدبي .

❖ أن كلاً من الذوق والتذوق يحتاجان إلى نوع من التربية فهما لا يأتيان عرضًا وإنما يحتاجان إلى معايشة النص الأدبي ويحتاجان كذلك إلى اطلاع وخبرة وثقافة ، لأن التذوق وإن كان ملكة فإنه ينمو بالتعهد والرعاية والتربية .

❖ أن الذوق والتذوق يرتبطان ارتباطًا عضويًا بالنقد ، فلا تذوق دون نقد ولا نقد دون تذوق فكلاهما مكمل للآخر وإنما تبدأ عملية النقد بعد أن تنتهي مرحلة التذوق ، فالتذوق يأتي أولاً ثم يعقبه تحليل إذا أمكن للعناصر الموضوعية التي أثارت هذا التذوق ، وهذا التحليل هو المعرفة وهو النقد بأدق معناه (زكي نجيب محمود ، 1981، 54) .

❖ أن كل هذه التعريفات قد ركزت على بعض المقومات التي ينبغي توافرها لتذوق النص الأدبي مثل : الأفكار ، والخيال ، والعاطفة ، والمعاني العميقة ...إلخ .

❖ أن معظم التعريفات السابقة بعيدة عن الإجرائية حيث إنها بصورتها هذه صعبة القياس ومن ثم فقد طرح (رشدي طعيمة ، 1971، 103 ، فتحي على يونس ، وآخران ، 1996، 345) تعريفًا للتذوق الأدبي بأنه النشاط الإيجابي الذي يقوم به المتلقي استجابة لنص أدبي معين بعد تركيز انتباهه عليه وتفاعله معه عقليًا ووجدانيًا ومن ثم يستطيع تقديره والحكم عليه ، ويتخذ هذا النشاط أشكالاً صريحة ومتنوعة من السلوك اتفق النقاد وعلماء النفس على اعتبارها مميزة للتذوق ودالة عليه وهذه الأشكال المختلفة من السلوك التي يمكن قياسها بثبات عظيم وتقدير نسبة التذوق على أساسها تقديرًا كميًا وموضوعيًا .

وبنظرة متفحصة في هذا التعريف نستطيع الخروج بعدة خصائص للتذوق الأدبي هي كالتالي:

أ- التذوق نشاط إيجابي :

فالتذوق يتطلب تفاعلاً واندماجًا من المتلقي مع العمل الأدبي ، لأن التذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبي للعمل وإنما يفترض القيام بعمليات إيجابية ، لأن التذوق يفترض القدرة على الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني لأننا عندما ندرك عملاً فنيًا لا نراه دفعة واحدة بل يأخذ في تعديل رؤيتنا وننتقل تدريجيًا من زاوية إلى أخرى (أميرة حلمي مطر ، 1989، 69) .

ب- التذوق استجابة لمقومات العمل الأدبي :

لا يكون النص الأدبي إلا من خلال الاستجابة لما يتضمنه العمل الأدبي من خصائص فنية وجمالية من : أفكار عميقة ، وخيال مبتكر ، وعاطفة صادقة ، وألفاظ موحية ، وأسلوب شائق ، وموسيقى جميلة وتتكامل كل هذه المقومات الفنية لخلق نص أدبي ذي وحدة عضوية واحدة ولا يمكن أن ينفصل فيها عنصر عن الآخر (محمد عبيد ،2000، 84).

جـ- الفهم يسبق التذوق :

فالتذوق يتطلب فهم المتلقي لأجزاء العمل الأدبي فهمًا يقوم على الإحاطة بكافة أجزاء هذا

العمل ولذلك كولنجوود أن المتذوق يضطلع بمهام لا حصر لها عندما يسعى للفهم ومحاولة إعادة بناء تجربة الفنان الخيالية بدقة في ذهنه (علي عبد المعطي ، د .ت، 341-342) .

من خلال ذلك يمكن القول : بأن الفهم جزء من التذوق وأساس له وذلك لأن إخفاق المتلقي في فهم العمل الأدبي يحول دون تذوقه والاستمتاع به .

د- التذوق خبرة تكاملية :

فالتذوق عملية شاملة إذ أنه مزيج من العاطفة والعقل والحس وربما كانت العاطفة أهم عناصره وأوسعها سلطانًا في تكوينه ، وكما أن التذوق خبرة تتكامل فيه عدة أبعاد هي :

- **البعد العقلي** : ويقصد به استخراج الطالب للأفكار والمعاني الواردة في العمل الأدبي والمقارنة بينها وإعادة ترتيبها وتوضيح ما فيها من عمق أو حشو أو صفات.
- **البعد الوجداني** : ويقصد به تحديد القارئ لأحاسيس الكاتب من خلال العمل الأدبي واختيار أقربه إلى الواقعية أو الخيال والربط بين الصورة الأدبية وكاتبها وأثر الموسيقى في النص الأدبي.
- **البعد الجمالي** : ويقصد به تحديد أجمل النصوص تعبيرًا وتوضيح أهمية كل تعبير (كلمة ، أو صورة، أو أسلوب ، أو وحدة فنية) وقيمته في جمال الفكرة ، أو الإحساس والربط بين أجزاء العمل الأدبي ، ووسائل التعبير عنه واستخراج ما فيه من قوة أو ضعف .
- **العبد الاجتماعي** :ويقصد به تحديد القارئ للمرحلة العمرية التي يقصدها الأديب وتوضيح خصائص ثقافته واستخراج ما في العمل الأدبي من حكم وعادات وقيم اجتماعية سائدة (ربيع شعبان حسن ، 2000، 7-8) .

هـ - التذوق له أشكال سلوكية تدل عليه :

وهذه الأشكال هي مهارات التذوق الأدبي بحيث يمكن قياسها بشكل موضوعي بعيدًا عن الهوى والنظرة الذاتية ، فليست الموضوعية سوى استبعاد أكبر قدر من الذاتية وتوفير قدر مشترك يمكن للآخرين إدراكه لو تهيأ الموقف الصحيح لإدراكه .

ثانيًا : أهمية التذوق الأدبي :

إن تربية الذوق من أهم ما تتجه إليه شعوب العالم المتحضر الآن، فلم تعد النظرة إلى التذوق مجرد نظرة إلى شيء يدخل دائرة الترف باعتباره وسيلة تسلية للإنسان ، وإنما النظرة إليه تؤكد أنه شيء من مقومات وجوده ، بحيث يستحيل أن يكون الإنسان إنسانًا دون تذوقه لمفردات الكون من حوله (عبد اللطيف عبد القادر ، 2002، 260) .

ولعل ما يؤكد ذلك هو أن الفن عامة والأدب خاصة يمثلان جانبًا من الحياة أو كما قلنا آنفًا إنهما الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة ، وعليه فإن الفنون عمومًا ومن بينها الأدب تتضمن قيمًا جمالية ، بل إنهما أغنى الجوانب التي تتضمن مثل هذه القيم ، كما أن للأدب رسالة وغاية ، وهي تهذيب الشعور والأخلاق ، وتنقية النفس من أدرانها ، كما أن المتلقي حينما يقرأ عملاً ما فإنه يقرأه لإشباع حاجة وجدانية لدية ، أو لغرس قيمة في نفسه ، أو لتعديل سلوكه ، فتذوق العمل الأدبي يساعد على ترقية الحياة عمومًا .

إن من بين الأغراض الكبرى لتدريس الأدب هو تنمية التذوق الأدبي ، لذلك فقد أولته وزارة التربية والتعليم الاهتمام فجعلته هدفًا رئيسًا من أهداف تعليم اللغة العربية بصفة عامة وأهداف تعليم الأدب والنصوص بصفة خاصة وفي جميع المراحل الدراسية، حيث تؤكد أهداف تعليم الأدب والنصوص على ضرورة تنمية التذوق الأدبي ، والإبداع ، والنقد الموضوعي ، وما يتطلبه ذلك من مهارات مثل : استخراج التعبيرات المجازية على مستويات اللفظ والصورة ، واستخراج العلاقات المجازية بين أجزاء العمل الأدبي ، واستنتاج الجوانب الجمالية والأدبية في النصوص المختلفة (وزارة التربية والتعليم ، 1999،78 ، وزارة التربية والتعليم ، 2000 ، 67 ، وزارة التربية والتعليم ، 2000 ، 44-46) .

ويؤكد (رشدي طعيمة، 1971،2) على أهمية التذوق الأدبي بقوله : إن القدرة على التفكير العلمي والقدرة على تذوق جمال الكون والاستمتاع بالفنون أمران أساسيان في حياة كل فرد وضروريان لتكامل شخصيته واستمتاعه بآدميته ، ومخطيء من يظن أن الحضارة الحديثة علم وتكنولوجيا فقط أو تقاس بهما فحسب فالحضارة الحديثة كما تقاس بهما تقاس بمدى تذوق شعبها للفن واستمتاعه به ولإبداعه له، ونظرًا لأهمية التذوق الأدبي فقد اعتبر المهارة الخامسة للغة أو الفن الخامس لها (رشدي أحمد طعيمة ، 1998، 142) .

وتتضح أهمية التذوق إذا نظرنا إلى العمل الأدبي على أنه رسالة موجهة من مبدع إلى المتلقي، فهذا العمل لا يمكن حصره داخل حدود فكرة معينة ولا معاملته على أنه شيء يخرج من يد منتج هو المنشيء ليتلقاه مستهلك هو القارئ ولكنه يوجد على يد القارئ نفسه الذي يقوم بدور الشريك بدلاً من دور المستهلك (شكري محمد عياد ،1986، 47) .

وللتذوق أهمية كبرى بالنسبة للمبدع والمتلقي على حد سواء كما يلي :

1- أهمية التذوق بالنسبة للمبدع :

تكمن أهمية التذوق بالنسبة للمبدع من حيث إنه أول متذوق لعمله فهذه حقيقة لا مراء فيها

فالمبدع يتلقى عمله على مراحل صحيح أنه هو الذي يبدعه ولكنه لا يبدعه جزءًا جزءًا ومعنى أنه يدركه مجرد أجزاء فهذا يعني أننا بإزاء عملية تذوق (مصري عبد الحميد حنورة ، 1985، 43).

وتتضح هذه الأهمية عندما يقف المبدع من نفسه موقف المتأمل لما أبدعه خياله وما حققه من روائع فبعد أن تنتج القصيدة يعود فيتأملها ويشعر بنشوة أكبر من تأمل وتذوق وأبدع وبقدر ما يعلو العمل الأدبي في القيمة بقدر ما يحيا في صدور الناس ويظل مرددًا بين الأجيال (أميرة حلمي مطر ، د.ت ، 11) .

2- **أهمية التذوق بالنسبة للمتذوق :**

تتضح هذه الأهمية من حيث إن تذوق الأدب تستثير عاطفة القارئ وانفعالاته فيجعله يتفاعل مع الجو النفسي المسيطر في العمل الأدبي فيفرح لفرح الأديب ويحزن لحزنه ويتفاءل لتفاؤله ، كما أن تذوق النص الأدبي يمكنه من الوقوف على ما في العمل الأدبي من أفكار تحمل في طياتها خبرات الأديب واتجاهاته وثقافته ومبادئه ونظرته نحو الكون والحياة ، فكل هذه الأمور لا تكون بمعزل عن الأديب عندما يبدع علمه الأدبي وبالتالي فهذه الأمور تغير بلا شك في فكر القارئ واتجاهاته وتعدل من ميوله وتزوده بقيم جديدة ، كما أن صاحب الذوق السليم يقدر على (أحمد الشايب ، 1999 ، 142) :

1- تقدير الآثار الفنية والأدبية وإدراك ما في هذا العالم من جمال وتناسب وانسجام .

2- الاستمتاع بهذا الجمال والشعور باللذة والسرور عند إدراكه واجتلائه .

3- محاكاة ذلك الجمال في الأعمال والأفكار.

ولعل اتصال المتلقي بالعمل الأدبي استماعًا أو قراءة قد يعقب برد فعل من المتذوق ، حيث إن للكلمة الجميلة ، العبارة البليغة أثرًا في النفس ، ومما يؤيد ذلك ما أورده (الأبشيهي ، د .ت، 87-88) أنه لما أفضت الخلافة إلى عمر بن عبد العزيز ، أتته الوفود ، فإذا فيهم وفد الحجاز، فنظر إلى صبي صغير السن ، وقد أراد أن يتكلم فقال : ليتكلم من هو أسن منك ، فإنه أحق بالكلام منك ، فقال الصبي : يا أمير المؤمنين لو كان القول كما تقول لكان في مجلسك هذا من هو أحق به منك ، قال: صدقت ، فتكلم ، فقال : يا أمير المؤمنين، إنا قدمنا عليك من بلد تحمد الله الذي من علينا بك ، ما قدمنا عليك رغبة منا ولا رهبة منك ، أما عدم الرغبة ، فقد أمنا بك في منازلنا ، وأما عدم الرهبة ، فقد أمنا جورك بعدلك ، فنحن وفد الشكر والسلام ، فقال له عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه عظني يا غلام ، فقال يا أمير المؤمنين إن أناساً غرهم حلم الله وثناء الناس

عليهم ، فلا تكن ممن يغره حلم الله وثناء الناس عليه ، فتزل قدمك وتكون من الذين قال الله فيهم ﴿ وَلَا تَكُونُوا۟ كَٱلَّذِينَ قَالُوا۟ سَمِعْنَا وَهُمْ لَا يَسْمَعُونَ ﴿٢١﴾ ﴾ فنظر عمر في سن الغلام فإذا له اثنتا عشرة سنة ، فأنشدهم عمر رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ :

تعلم فليس المرء يولد عـــالمًا	**وليس أخو علم كمن هو جاهلُ**
فإن كبير القوم لا علم عنده	**صغير إذا التفت عليه المحافلُ**

من خلال ما سبق يتضح مدى أهمية التذوق الأدبي مما يستدعي الاهتمام به ومحاولة تنميته وتهذيبه ، لأنه وسيلة كل من المبدع والمتذوق في فهم العمل الأدبي والاندماج معه والإحساس بمواطن الجمال فيه ثم الحكم عليه بعد ذلك بالجودة أو بالرداءة .

ثالثًا : أنواع الذوق الأدبي :

يقسم النقاد الذوق إلى عدة أنواع منها :

1- الذوق الخاص (الشخصي) :

وهو نوع يختلف من فرد لآخر فلكل فرد منا ذوقه الذي يختلف عن ذوق الآخرين ، وهذا الاختلاف يمكن رده إلى عوامل متعددة ومن ثم فقد لا يتسنى لنا إدراكه أو تعليله في كل حالة من الحالات ولذلك يعتبر النقد الذاتي قائمًا على هذا الذوق الخاص والمشاعر والأحاسيس الذاتية ، لأنه ترجمة للناقد عن انفعاله الخاص من إعجاب وارتياح أو سخط وامتعاض نحو نص من النصوص أو أثر من الآثار (عبد الفتاح على عفيفي ، 1987، 8) .

2- الذوق العام :

وهو نوع يشترك فيه مجموعة من الناس تجمعهم ظروف معينة وهذا الذوق يشترك فيه أبناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة وفي البلد ، لأنهم يتأثرون بظروف مشتركة تطبعهم جمعيًا بطابع عام يجمعهم ويؤلف بينهم وهذا الذوق قد يتسع ويضيق ويقوى ويضعف ، فأهل مصر يشتركون فيه اشتراكًا قويًا وهذا الاشتراك هو الذي يجمعهم على الإعجاب ببعض الآثار الفنية دون بعض وهم يشاركون فيه إلى حد ما جيرانهم أهل الشام وفلسطين (طه حسين ، د.ت ، 37) .

3- الذوق الأعم :

وهو نوع يشترك فيه الناس جميعًا بحكم طبيعتهم الإنسانية التي تحب الجمال وتتذوقه طبيعيًا كان أم صناعيًا وهذا القدر المشترك بين النفوس البشرية هو الذي يجمع بينها أو بين المتأدبين منها في الإعجاب بهوميروس وشكسبير وجوته والمعري والمتنبي ...إلخ (أحمد الشايب ، 1999 ، 126) .

4- **الذوق العادي :**

وهو نوع يعتمد على الحكم على العمل الأدبي بالملكة أو بمجرد الحاسة أو بإمكانيات الفرد الفطرية ولكن اكتفاء المتذوق للنص الأدبي أو العمل الفني بتلك الملكة سوف يسم حكمه بالقصور والمحدودية والبدائية في أصدق الأوصاف ، لن تلك القوة في هذه الحالة لا تعدو أن تكون مجرد ميل غامض إلى الأثر المنقود والحكم عليه بهذا الميل ليس إلا حكمًا ساذجًا يكتفى فيه المتذوق بالاستحسان أو الاستهجان قائلاً هو حسن أو هو قبيح أو هو جيد أو هو رديء (حسن البنداري ، 1989، 10) .

فهذا الذوق إذن يعيبه أمران هما :

- ❖ عدم وجود منهج يحتكم به أثناء تقدير الأعمال الأدبية .
- ❖ عدم وجود التعليل المفصل لحيثيات الحكم الصادر نحو العمل الأدبي .

5- **الذوق المثقف :**

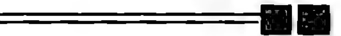
هو ذلك النوع الذي لا يكتفى فيه بالموهبة أو الفطرة ولكنه يصقل بالثقافة ويهذب بطول مدارسة الأدب وفنونه المختلفة والاطلاع المستمر على روائعه ، فالذوق المثقف هو الذي يصدر أحكامه الأدبية على ما بين يديه من النصوص وقوله فصل في ذلك ، فهو إذن تلك الموهبة التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة وتيارات الثقافة المعاصرة والتي امتزجت فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز والذوق الأدبي الذي ليس مجرد تأثيرية خرقاء ، كما أنه ليس إحساسًا أرعن ولا هو لذة فحسب (محمد زكي العشماوي ، 1967، 422)

6- **الذوق الحسي :**

فالذوق الحسي هو ذوق الطعوم ويرتبط بالمنفعة في تمييزه النافع من الضار للمحافظة على الذات، وبالتالي فهو ذوق أقرب إلى الفطرة الأولية من غيره ، لأنه متصل بمادة الغذاء الذي هو مادة الحياة ، ولأنه يمتزج بالشيء المحسوس امتزاجًا لا يدع له فرصة يتروى فيها أو أن يتدبر الأمر قبل حدوثه، فالشيء المحسوس باللسان إما مقبول فورًا أو مرفوض فورًا (زكي نجيب محمود ، 1983، 26) .

7- **الذوق المعنوي :**

وهو نوع غايته استجلاء الجمال وتقديره في الحكم فهو قدرة خاصة بالموهوبين وهو وجداني للسان لا حسي ، لأن أداة هذا الذوق في الحقيقة هي الشعور النفسي لا اللساني ويختص بقوة



الاستعداد لإدراك الجمال والاستمتاع به وتمييزه من القبح في الفنون (السعيد السيد عبادة ، 1976، 37) .

8- **الذوق السلبي :**

وهو نوع يكون فيه المتلقي مستقبلاً للعمل الأدبي ويتذوقه دون القدرة على تفسير ما يدرك أو تعليله وصاحبه عاكف على نفسه يظفر بالمتعة الأدبية وتغذى عواطفه ووجدانه ، فهذا الذوق إذن ذوق ساذج بسيط غير معلل .

9- **الذوق الإيجابي :**

وهو نوع يكون فيه المتلقي مستقبلاً للعمل الأدبي بفكر واعٍ حيث إنه يدرك الجمال ويفرقه عن الدمامة ثم يعبر عن ذلك مبيناً مواطنه ثم يعلل كل صفة أدبية فهو يسمع أو يقرأ البيت أو القصيدة أو الرواية فيستطيع بسهولة أن يدلك على مواطن الحسن والقبح ذاكراً أسباب ذلك مقترحاً ما يجب أن يكون ، فهذا الذوق هو ذوق واعٍ معلل مدرك لجوانب القوة والضعف في العمل الأدبي (أحمد الشايب ، 1999 ، 123-124) .

فهذه الأنواع التسعة من أنواع التذوق ليس بينها انفصال أو حواجز تفصل أحدها عن الآخر وإنما هي فقط تقسيمات لمجرد الدراسة هذا من جانب ، ومن جانب آخر فهي متداخلة فمثلاً الذوق الخاص هو نفسه الذوق العادي هو نفسه الذوق السلبي وبالتالي فقد تعددت المسميات بتعدد الجانب الذي نظر فيه إلى الذوق .

رابعاً: العوامل المؤثرة في التذوق :

هناك مجموعة من العوامل المؤثرة في التذوق الأدبي هي كما يلي (عبد الحميد يونس ،1966، 130-138، عز الدين إسماعيل ، 1986، 76-77، ضياء الصديقي، عباس محجوب ، 1989، 126-137):

1- **البيئة :**

ويراد بها هذه الخواص الطبيعية والاجتماعية التي تتوافر في مكان ما، فالذوق في البيئة الحضرية يختلف عن الذوق في البيئة الريفية لما بين البيئتين من فروق مادية ومعنوية تطبع عناصر الذوق في كلتيهما ، كما أن الذوق المترف غير ذوق الفقير ، وهناك الذوق الذي يركن إلى العناصر الخيالية البعيدة الأغوار وآخر يركن إلى المعاني السطحية الساذجة وهذا مرده بالطبع إلى البيئة .

2- **الزمان :**

ويراد به العوامل المستحدثة التي تتوافر لشعب ما في فترة من الفترات، ومن المقرر أن تقدم

الزمان وانتقال الإنسان من عصر إلى آخر في درجات الرقي من شأنه أن يغير في مقومات حياته فتزداد معارفه وتعمق معانيه وترقى فنونه ، فمثلاً الذوق في العصر الجاهلي يختلف عن الذوق في العصر الإسلامي ، والذوق في العصر الإسلامي يختلف عن الذوق في العصر العباسي وهذا الأخير يختلف عن الذوق في العصر الحديث ، فلكل عصر ذوقه الخاص به طبقًا لخصوصية العصر المعاش .

3- الشعور الجمعي :

وهو الإحساس بالولاء لقبيل أو مذهب ديني أو أخلاقي فالإقبال أو النفور من الأثر الفني يكون استجابة للعواطف أو الميول ويحمل في طياته الحب أو الكراهية تبعًا لموقف التلقي من قبيله أو مذهبه أو قبيل آخر ، وهذا الشعور الجمعي يرجع بالطبع إلى العملين السابقين وهما : البيئة والزمان ، فالعقل الإنساني يصطنع مبررات وحيثيات لأحكامه طبقًا لما تمليه عليه المشاعر الجمعية التي لاعلاقة لها بالفن.

4- المزاج الخاص :

وهذا العامل من أخص المؤثرات في الذوق ، إن المزاج هو الشخصية الفطرية الطبيعية أو هو ذلك العنصر من عناصر الحياة العقلية الذي يختلف باختلاف الأفراد من الناحية الوجدانية وكذلك من الناحية النزوعية وبطبيعة الحال فالذوق يختلف باختلاف الأفراد وذلك طبقًا لحالاتهم النفسية التي يمرون بها .

5- التربية :

وهو تتناول آثار الأسرة والتعليم والتنشئة الخاصة وهي مؤثرات في الذوق حسب الدراسة والثقافة والتهذيب لكل فرد على الرغم من أنهم ينتمون لجنس واحد وزمان واحد وبيئة واحدة إلا أن تربيتهم مختلفة .

من خلال ما سبق لا يستطيع الباحث أن يقول : إن عاملاً من هذه العوامل أهم من سابقه أو لاحقه، وإنما كل العوامل تسهم بشكل أو بآخر في تكوين الذوق لدى الفرد لأن الإنسان هو في حقيقته محصلة للعناصر السابقة جميعها .

خامساً : عوائق التذوق الأدبي :

توجد مجموعة من العوائق تحول دون الاندماج التذوقي للفرد في العمل الأدبي ومن هذه العوامل ما يلي (سعد إسماعيل شلبي ، 1985، 15-21، يوسف ميخائيل أسعد ، 1997، 32-35):

1- **سيطرة العقل النقدي** : فالشخص الذي يتناول كل موقف وكل حالة من الحالات التي تقع أمامه بالنقد والتقييم والذي يظل باستمرار في حالة تفكير منطقي لا يحيد عنها لا يكون بمقدوره أن يصل إلى حالة الاندماج مع العمل الأدبي أو تذوقه .

2- **القراءة الرخوة والاستجابة الجماعية بالتداعي** :إذ يحتاج التذوق إلى انتباه وصبر واهتمام وإقبال عليه بجدية ،لأنه لا يصل تلقائيًا للمتذوق ولكنه هو الذي يهيء نفسه له ويقبل عليه ، ويمكن الإقبال أو النفور من النص استجابة للعواطف أو الميول ويحمل في طياته الحب أو الكراهية تبعًا لموقف التذوق ومن حوله .

3- **الخوف وعدم الإحساس بالطمأنينة** : فما دام المرء غير متمتع بالأمن والأمان فإنه لا يستطيع إذن أن يسحب انتباهه من الواقع الخارجي وأن يركز وجدانه في أعماقه وأن يغوص إلى لا شعوره " "Unconscious أو بتعبير أدق إلى ما تحت الشعور " "Sub- conscious حتى يتم له الاندماج التذوقي مع العمل الأدبي .

4- **الانقياد إلى الهوى المألوف** : فعندما نقرأ النص بهوى سابق أو عقيدة ثابتة فإن المتذوق له يتأثر بقصدنا وهوانا فنحكم له أو عليه وتزيد أو تقل متعتنا حسب ملاءمته أو معارضته لعقيدتنا وهوانا .

5- **تدخل الآخرين** : فتدخل الآخرين في الأمور الشخصية الخاصة بالفرد أو مراقبته أو حتى تشجيعه على الاندماج التذوقي يعوق التذوق ، لأن الفرد بمجرد ملاحظته لمن يراقبه ويتتبع خطوات حياته فإن ذلك يصرفه عن التركيز الذهني الوجداني .

6- **انخفاض المستوى الثقافي** : لأن التذوق يحتاج إلى مستوى ثقافي يمكن أن يتحقق في ظلاله لقاء فكري مع النص فقد لا يتم هذا اللقاء أصلاً لانخفاض المستوى اللغوي والثقافي لدى المتذوق.

7- **النظرة الفكرية دون الإحساس الوجداني** : وذلك بتغليب الجانب الفكري الثانوي على الجانب العاطفي الفعال والتلقي الفكري الخالص والنظرات الموضوعية وكبت الوجدان وجعل العواطف حبيسة الأفكار .

وإذا كانت هذه أهم العوامل التي تحول دون تذوق العمل الأدبي، فإن الباحث سيطرح بعض الوسائل للتغلب عليها كما يلي :

1- **الاستعداد والفطرة** : فلكي يتذوق الفرد العمل الأدبي لابد له من توافر استعداد وفطرة سليمة

بريئة من العيوب ، لأن التذوق ملكة وقريحة وبالتالي فإذا لم يتوافر ذلك الاستعداد فلا يمكن للفرد تذوق العمل الأدبي لأن الاستعداد عنصر أساسي للتذوق .

2- **التعهد بالتهذيب والتعليم** : فليس من شك أن الدرس ينمي التذوق ويهذبه ويسمو به إلى درجة عالية.

3- **التأمل عنصر أساسي للتذوق** : فتأمل العمل الأدبي يؤدي إلى تفاعل المتلقي مع النص وهو ما يطلق عليه معايشة النص والاندماج فيه بحيث يتمثل الفرد نفس تجربة الفنان وهذا لن يتسنى من خلال القراءة السريعة العاجلة ولكنه يتطلب قدرًا من التؤدة .

4- **تحليل النص الأدبي إلى عناصره** : فتحليل النص الأدبي إلى عناصره الرئيسة من لفظة ، وفكرة ، وخيال ...إلخ كل ذلك يساعد وبشكل كبير على تذوق العمل الأدبي وتقديره .

5- **الترابط والانسجام بين أجزاء العمل الأدبي** : فمن الضروري أن يكون النص الأدبي الذي يقرأه مترابطًا ترابطًا عضويًا لأن ذلك كله يساعد على التذوق الأدبي .

6- **طبيعة النص** : فطبيعة النص الأدبي وتراكيبه وصعوبته وسهولته وتعقده الأسلوبي وقائله ومناسبة النص كلها أمور تساعد على التذوق أو تحد منه .

ولقد طرح (محمد حسن المرسي ، 2003، 196-205) مجموعة من التطبيقات التربوية التي يمكن أن تسهم في تذوق جماليات النص الأدبي كما يلي :

- تبدأ هذه التطبيقات من دائرة أوسع ، نعيد النظر فيها في تصورنا للعملية التعليمية، ليحتل المتعلم فيها اللب والمركز فعلاً لا قولاً ، ويشكل نقطة البدء والوسط والنهاية ، ونعيد النظر في المادة مع إخضاعها للمتعلم .

- ضرورة إعداد قارئ واعٍ ، بحيث يكون هذا القارئ قادرًا على التعامل مع المقروء من منطلق الفهم والتحليل والنقد والتمثل .

- الربط والتكامل بين دروس القراءة والأدب ، وذلك نظرًا لما بينهما من وشائج وصلات، وضرورة التكامل بينهما على اعتبار أن الأدب هو نوع من القراءة .

- لا بد أن يتوافر في الشعر المقدم للطلاب جمال الموسيقى ، والفكرة والخيال ، والعاطفة، وسهولة اللفظ .

- تنمية الميول الفطرية للأدب لدى المتعلمين ، وتشجيع هذه الميول وصقلها وتهذيبها وتعميقها، وتبصير المتعلمين بالأساليب المختلفة التي تمكنهم من الاستمتاع بالأدب، وفهمه ، ونقده، وتذوقه.

- تدريب الطلاب على الالتحام مع النصوص ومعايشتها ، والتحدث عبرها مع من أبدعها، وموافقة هؤلاء المبدعين واستحسان إبداعهم ، ومخالفتهم ونقدهم هناك .
- ألا يبادر المعلم بشرح النص الأدبي ، بل يتيح لهم الفرصة كاملة ليتفاعلوا مع النص قدر استطاعتهم ، وأن يشجعهم على فهمه ، ويعينهم على هضمه ، وإبداء رأيهم فيه ، والوقوف على أهدافه ومراميه ، مع توفير المصادر والمراجع التي تعينهم على ذلك .
- تدريب الطلاب على الموضوعية في النقد ، والتعامل مع النص بفكر مفتوح وعقلية محايدة ، لا تتأثر بالهوى ، ولا تنخدع بأساليب الدعاية .
- تكليف الطلاب بجمع المعلومات عن الظروف الاجتماعية ، والحقائق العلمية والتاريخية والسياسية ، التي تفيد في إلقاء الضوء على العمل الأدبي .
- ألا يعمد المعلم إلى الأسئلة السطحية ، والمناقشة الهامشية التي تتعامل مع مستوى الحفظ والتذكر مثل : من قائل هذا النص ؟ وما معنى كلمة كذا ؟
- إفساح المجال لتعدد الآراء النقدية والتذوقية واختلافها .
- النص الأدبي ليس غاية في ذاته ، وإنما الغاية هي بناء الإنسان .
- ألا تكون الممارسات الأدبية أسيرة حصة بعينها ، بل نشاطًا مستمرًا على طول اليوم الدراسي .
- تخصيص نصف الدرجة المخصصة للأدب للدراسة داخل الفصل ، ونصفها الآخر لنشاط بحثي يقوم به الطالب حول الموضوعات التي يدرسها .
- إفساح مساحة زمنية لإبداعات الطلاب الأدبية ، ومناقشتها ، وتشجيعها ، وعقد الموازنات بينها وبين النص موضوع الدرس .
- إعداد دليل للطلاب ، يبصرهم بطرائق التعامل مع النصوص الأدبية ، والتوصل إلى أفكارهم ، وكيفية تحليليها ونقدها .
- عدم إجبار الطلاب على حفظ نص معين ، أو قدر معين من النص ، بل نشجعهم على حفظ ما يميلون إليه ، ومن هنا يجب ألا يتضمن التقويم أسئلة للحفظ ، بل للفهم والموازنة والتذوق.
- انتقاء قصائد من العصر الجاهلي تتسم بالسهولة واليسر في التناول ، وتكفي لإعطاء فكرة عن أدب ذلك العصر.

- في تقويمنا لأداء الطلاب في الأدب لا يجب أن نتصرف كما يحدث الآن باختبارهم في النصوص نفسها ، ولكن ينبغي اختيار نصوص مشابهة لم تسبق لهم دراستها ، كي نتأكد من فهمهم لهذه النصوص ، والمهارات التي تم تعليمها لهم .

سادساً : مصادر تكوين الذوق :

للتذوق الأدبي مصادر يتكون منها ويتربى عليها وبها ينمو عند المتلقي قارئًا كان أو مستمعًا ، ولقد قدم (عبد الفتاح عفيفي ، 1987، 9-10) مجموعة من المصادر التي تسهم في تكوين التذوق الأدبي وهي :

1- **مخالطة الصفوة** : فمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ومطالعة الروائع العالمية لعباقرة الفن وقراءة الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد والاطلاع على اتجاهات النقاد وأذواقهم وممارستهم وتطبيقاتهم .

2- **العقل المتزن** : هذا العقل الذي يحكم في التناسب والقصد والترتيب والعلائق المشتركة بين السبب والنتيجة وبين الطريقة والغاية ولا ريب أن في مثل هذه الأمور من ضرورات النقد ومن أسباب إدراك الجمال على أن للعقل دورًا مهمًا في إيضاح الحقائق والإقناع بحجج الناقد استحسانًا أو رفضًا.

3- **العاطفة** : وهي الشعور الواقع على النفس مباشرة من طريق الحواس .

ويعلق الباحث على ذلك بقوله إذا كان المصدر الثاني وهو العقل يجعل الناقد في مأمن من الزيغ ويعصمه من الانزلاق وراء الأهواء ، فإن المصدر الثالث وهو العاطفة يعصم الناقد من أن يبتعد عن مجال الأدب والنقد في جنوحه إلى التجريد العقلي .

كما عرض (محمد صالح سمك ، 1998، 485) مجموعة من الأسس التي تسهم في تكوين التذوق الأدبي وهي :

1- الاطلاع الواسع على الأدب الجيد من الشعر والنثر والتمرس بنصوصه البليغة عن طريق السماع والقراءة والحفظ والبحث فيها وتحليلها وتذوقها والكشف عن نواحي جمالها .

2- مزاولة محاكاتها والنسج على منوالها عن طريق تقليدها وترسمها والسير في طرائق جديدة موصولة بها على أساس من الذاتية والطابع الشخصي .

3- توافر الموهبة والاستعداد الفطري الذي يختلف جوهرًا ومظهرًا شخص عن شخص .

4- كما أضاف (أحمد عبده عوض ، 1992، 162) عاملاً آخر وهو إتقان علوم اللغة والنحو

والصرف والاشتقاق كل ذلك يساعد المتذوق على إدراك ما في العمل الأدبي من جمال الصياغة الفنية التي هي أساسيات التذوق ، كما أن إتقان علوم البلاغة الثلاثة من دعائم التذوق الأدبي إذ إنها من أهم أسس بناء الصورة الفنية بما فيها من جمال .

كما طرحت بعض المصادر لتكوين الذوق ولكن من المنظور النفسي كالتالي (يوسف ميخائيل أسعد ، 1997، 30-33) :

1- **الاستمرارية الخبرية** : فمن يرغب في النمو الجمالي فإن عليه أن يدأب على توفير الظروف والإمكانات التي تسمح له بأن يتلقى الخبرات الجمالية الخاصة بالمجال الذي ينحو إليه ويملأ عليه حياته .

2- **الأخذ عن البارعين في المجال المحبب إلى القلب** :فالواقع أن اقتفاء المرء لمثل أعلى معين سواء أكان على اتصال مباشر به أم على اتصال غير مباشر فإن ذلك الاقتفاء الناجم عن الشعور بالإعجاب وعن الرغبة في التقليد واستلهام الإيحاء منه لما يساعد على تكوين الذوق .

3- **التمكن من تقنيات الفن المراد كسبه** : فلكل فن أصول معينة ومحددة ويجب أن تراعى في أدائه .

4- **سيطرة الداخل على الخارج** : أو بتعبير آخر سيطرة اللاشعور على الشعور ، فالواقع الخارجي خلال الفترة التي يرغب خلالها في الغوص إلى أعماقه يجب أن يتخلص من مشاغله وما يستهلك طاقته النفسية بسببها أو يحمله على تركيز ذهنه فيها .

سابعاً : جوانب التذوق الأدبي :

التذوق الأدبي كأحد أشكال النشاط البشري له أربعة جوانب نتناولها تفصيلاً فيما يلي (مصري عبد الحميد حنورة ، 1977 ، 61-71، مصري عبد الحميد حنورة ، 1985، 30-33) :

1- التذوق والجانب العقلي :

إنه لمن نافلة القول الإشارة إلى أن المتذوق لابد أن يكون مستمتعًا بكفاءة عقلية مقبولة وإلا فإنه من غير المتصور أن يكون الأبله أو الفصامي قادرًا على إصدار أحكام تقويمية على منتجات فنية يستند إلى كفاءة عقلية عالية ، ولا نغالي إذا قلنا : إنها قد تكون أحيانًا أعلى من الكفاءة العقلية المطلوبة للإبداع الفني فالقدرات العقلية والعمليات المعرفية كالفهم والاستدلال والحدس (البداهة) والإدراك والذكر والتخيل تسهم بشكل بارز في تكوين وتشكيل المضمون العقلي للعمل الفني .

ويعد هذا الجانب من أكثر جوانب التذوق التي تحظى بالاهتمام في أثناء تدريس الأدب في

مدارسنا ، ولقد أكد ذلك بعض الدراسات (رشدي أحمد طعيمة ، 1971، 179 ، صبري عبد المجيد هنداوي ، 1995 ، 157 ، فوزي عبد القادر ،1995 ، 171) من أن طلاب المرحلة الثانوية لا يتذوقون الأدب بالمفهوم الحقيقي للتذوق وإنما يستطيعون إصدار بعض الأحكام العقلية عليه، والسبب في ذلك يرجع إلى أن معلمي الأدب بالمرحلة الثانوية لا يعنون بمعايشة الطالب للنص واندماجه فيه ومساعدته على كشف مواطن الجمال وأثر كل جزئية أو وسيلة من وسائل التعبير في نقل أحاسيس الشاعر وإنما كل همهم أن يوضحوا للطالب ويساعدوه على أن يوضح أفكار الشاعر أو الأديب وأن يشرح النص وأن يتبين معهم الصلة بين العنوان والمعاني الواردة فيه .

فضلاً عن أن الامتحانات نفسها لا تتناول إلا بعض جوانب التذوق الأدبي عند الطلاب وبالأخص تركز على الجانب العقلي وعلى حفظ الشواهد البلاغية فقط (محمد عبد القادر أحمد، 1987، 378) .

2- التذوق والجانب الوجداني :

يضم الجانب الوجداني خصال الشخصية والدوافع والقيم والاتجاهات والميول، وكل هذه المتغيرات تكون ما يعرف باسم الشخصية بحيث تصبح تلك الشخصية هي ما يميز الشخص عن غيره من الناس بما تضمه من تنظيمات فريدة لهذه الخصائص والتي تكون على درجة لا بأس بها من الاستقرار والاتساق ، فالعمل الأدبي إذن له دوره البارز في عملية التذوق الأدبي لدى المتلقي وذلك من خلال ما يثيره في وجدانه من مثيرات جمالية تجعله يشعر بنفس التجربة التي مر بها الأديب من قبل ويتمثلها .

3- التذوق والجانب الجمالي :

الجانب الجمالي يعني ببساطه مجموعة من الاستعدادات والعمليات مثل حب الاستطلاع والاستكشاف والإيقاع الشخصي أي السرعة في الأداء والاستجابة والتشكيل والميل للبسيط أو المعقد وتفضيل الألوان والأحجام والمغلق أو المفتوح ، فالجانب الجمالي إذن هو ما ينصب الحكم فيه على الشكل ويقصد بتذوق الشكل في النص الأدبي إدراك أثر كل جزئية في العمل الأدبي ودورها في جمال الفكرة والإحساس كلما كانت أو صورة شعرية أو موسيقى أو صورة بيانية ، إن الجانب الجمالي يختص بالعلاقات بين أجزاء العمل الأدبي ووسائل التعبير فيه (رشدي أحمد طعيمة ، 1971، 139 ، أحمد عبده عوض ، 1992، 156) .

ولقد أكدت بعض الدراسات (عبد الله الأمين النعمي ، 1978، 302، محمد عبد القادر أحمد ، 1987 ، 387) إهمال معلمي اللغة العربية بعض الأساليب التي تساعد على تنمية التذوق الأدبي

عند الطلاب وتدريبهم على النقد وإصدار الأحكام الأدبية مثل : الربط بين وحدات النص وإتاحة الفرصة لاستنباط الصور الخيالية ، وتحليل الصور البلاغية إلى عناصرها المختلفة واستنباط الطلاب لأثر استخدام البلاغة في النص وكل هذا يندرج ضمن الجانب الجمالي .

4- التذوق والجانب الاجتماعي :

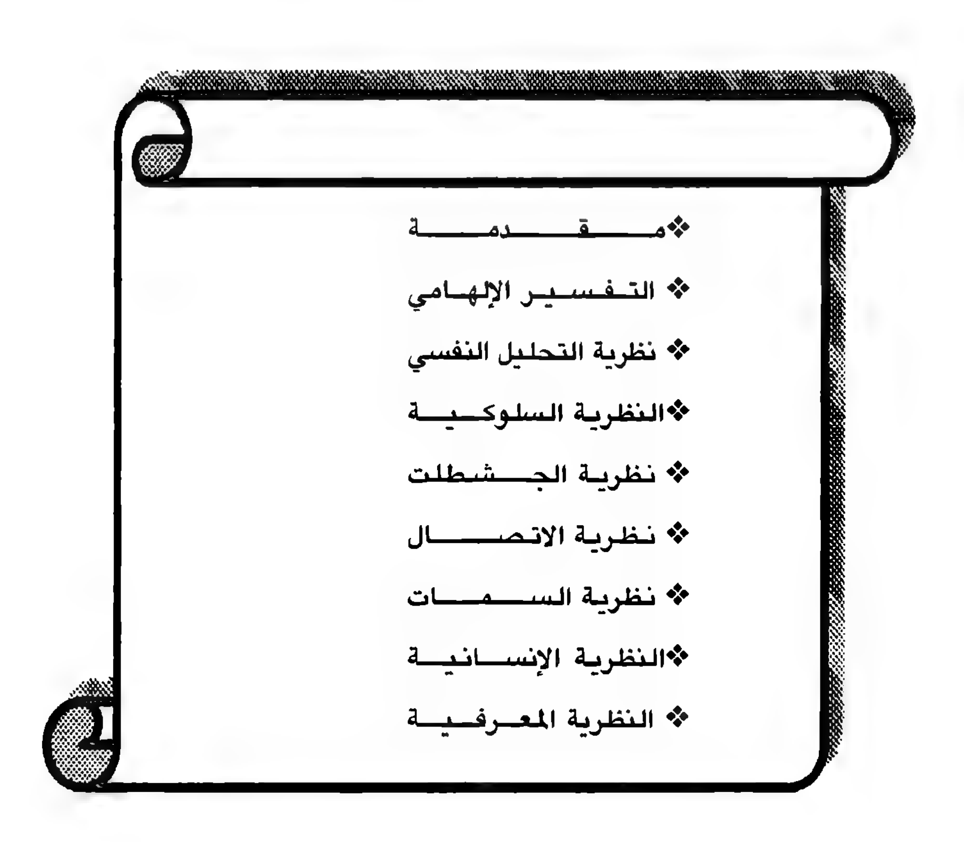
لاشك أن عمليات التنشئة والثقافة والتطبع والتربية والاحتضان يمكن أن تمد الفرد بأصول تفصيلاته كما أنها تقدم له النماذج المختارة وأساليب السلوك المحبذة وهو ما يؤدي في النهاية إلى شبكة متماسكة من المتغيرات التي يصعب الانفكاك منها فيما بعد ، إن معتقدات الإنسان وقيمه وخصاله الوجدانية واستعداداته العقلية أصبحت مركبة بشكل نسيجي متداخل اللحمة والسدى .

فالجانب الاجتماعي للتذوق هو بمثابة الوعاء الذي يضم جوانب التذوق الأدبي كافة ، فهو أساس عملية التذوق ، لأن تذوق المتلقي لعمل فني ما إنما يكون في إطار ثقافته وتطبيعه وتربيته وتنشئته الاجتماعية حتى الحكم العقلي أو الوجداني أو الجمالي الذي يصدره المتلقي إنما يتأثر بتكوينه العقلي وثقافته وأفكاره ومعتقداته واتجاهاته وتنشئته الاجتماعية (وحيد السيد إسماعيل، 1997، 100) .

من خلال ما سبق يتضح أن تشريح عملية التذوق إلى أربعة جوانب أو أبعاد أساسية لا يقصد منها تفتيت الخبرة التذوقية وإنما لتكثيف الضوء على كل جانب حتى نقف على أكثر الجوانب التي حظيت بالاهتمام في مدارسنا ، أما عن حقيقة التذوق فهو خبرة تكاملية حيث تتكامل فيه الجوانب الأربعة ، فالمتلقي لكي يتذوق العمل الأدبي لابد أن يتذوق أفكاره، ومفرداته ومعانيه ، وصوره ، ويتمثل كذلك الحالة النفسية للكاتب أو للأديب ، كما أنه يتذوق هذا النص في إطار ثقافي معين أو ما يمكن أن نطلق عليه إطاره المرجعي الخاص به .

الفصل الرابع

نظريات التذوق الأدبي



نظريات التذوق الأدبي

مقدمة:

يعد التذوق الأدبي قاسمًا مشتركًا بين المبدع والمتلقي على حد سواء ، فالمبدع حين يبدع عمله الأدبي ، وبعد أن يفرغ منه كتابة أو تأليفًا أو نظمًا فإنه يراجعه ليهذبه أو ينقحه ، وذلك ليصل بهذا العمل إلى ما يصبو إليه من تنميق وتحبير ، وهو في مرحلة التنميق هذه يقرأ عمله الأدبي، أو بمعنى آخر يتلقاه بعين غير العين التي أبدعت وأنتجت ، فالمبدع هنا يجلس في مقعد المتلقي ليري بعينيه ما يحب أن يراه في هذا العمل أو ذاك ، ولقد وجدنا أصداءً لعملية التنقيح هذه في أدبنا العربي، حيث ألفينا شعراء أطلق عليهم الجاحظ اسم عبيد الشعر، ليس لشيء إلا لأنهم كانوا يعنون بقصائدهم أيما عناية ، حتى إن منهم من أطلق على قصائده اسم الحوليات ، ومن هؤلاء زهير بن أبي سلمي ، لأنه كان ينظم القصيدة في أربعة أشهر ، وينقحها في أربعة أشهر، ويعرضها على جمهور المتلقين في أربعة أشهر ، وبذلك يستغرق نظم القصيدة حولاً كاملاً إبداعًا، وتلقيًا أو تذوقًا .

فعملية التذوق إذن هي جهدٌ مشترك بين المبدع الفنان والمبدع المتذوق من جهة ، وبين المبدع والمتلقي من جهة أخرى، ولهذا فقد ظهرت مجموعة من النظريات التي حاولت تفسير عملية التذوق سواء من جانب المبدع كمتذوق ، أو لقاريء العمل الأدبي بوصفه الحلقة المتممة لدورة هذا العمل ، وبتعدد النظريات تعددت الرؤى ، وتباينت وجهات النظر طبقًا للفلسفة الحاكمة والموجهة لكل منها ، وللوجهة التي نظر بها إلى التذوق من جهة أخرى، ومن هذه النظريات ما يلي :

أ- التفسير الإلهامي :

سأل لامرتين Lamrtineأحد أصدقائه : ماذا تفعل برأسك هكذا بين يديك ؟ فأجاب الصديق، إنني أفكر، قال لامرتين : عجبًا إنني لا أفكر أبدًا ، ولكن أفكاري تفكر لي ، وقد قال بول فاليري : شرط الشاعر الحق ما يفرق بينه وبين حالة الحلم، ولست أرى غير محاولات إرادية ، ومحاولات لترويض الفكر ، وانتصارًا دائمًا للتضحية ، إن من يتكلم عن الضبط والأسلوب إنما يعني ما يضاد الحلم (مصطفي سويف ، 1981 186)

بهذه الرؤية فسر الإبداع* على أنه حالة من الحلم التي تلم بالمبدع حين يكتب عملاً ما ، ولعل هذا الرأي قد سيطر على فكر النقاد في عهد سيطرت الأسطورة على العقول ، حيث كانت هناك

* الإبداع إنتاج ، والتذوق استقبال ، فالإبداع هو الوجه المقابل للتذوق ، ولذا فقد يكون المبدع متذوقًا ، والمتذوق مبدعًا علي نحو ما سنري في هذا الفصل والفصول التالية .

اعتقادات راسخة إلى أن الموهبة الشعرية تنبع من فعل قوة خارجية تستأثر بها وتمنحها قوة خارجية غير إنسانية ، فهذه القوة هي التي تلهم أو توحي له بما يقول ، فذكر أن في أساطير اليونان لديهم تسع ربات يلهمن الشعر وسائر الفنون ، وإليهن يرفع الشعراء وأهل الفن الآخرون توسلاتهم من أجل استنزال الإلهام ، وقلما كان شاعر يبدأ قصيدته دون استدعائه لربة الشعر(إحسان عباس ، 1993، 15) .

فتصور الشعراء والنقاد أن هناك قوة خارجية تلهمهم لنظم القصيدة، أو تنفث في روعهم هذا الشعر قد واكب الأمم في طورها الأول ، أو عصر طفولتها ، ولعلنا نجد صدى لهذه الظاهرة في أدبنا العربي ، حيث اعتقد الشعراء الجاهليون أن لكل شاعر شيطانًا أو قرينًا يلهمه الشعر ،ومما يؤكد ذلك ما أورده (الألوسي ، د.ت، 365-366) من أشعار إذ روي بعضهم :

إني وإن كنت صغير السنِ ... فإن في العين بنوا عني

فإن شيطاني أمير الجن ... يذهب في الشعر كل فن

وقال حسان بن ثابت رضي الله عنه :

إذا ما ترعرع فينا الغلام ... فما إن يقال له : من هوه

إذا لم يسد قبل شد الإزار ... فذلك فينا الذي لا هوه

ولي صاحبٌ من بني الشيصبان ... فطورًا أقول وطورًا هوه

وكانوا يزعمون أن اسم شيطان الأعشي هو (مسحل) واسم شيطان المخبل عمرو ، قال الأعشي :

دعوت خليلي مسحلاً ودعوا له ... جهنام جدعًا للهجين المذممِ

وقال آخر :

لقد كان جني الفرزدق قدوة ... ولا كان فينا مثل فحل المخبل

ولا في القوافي مثل عمرو وشيخه ... ولا بعد عمرو شاعر مثل مسحل

وقال أبو النجم :

إني وكل شاعر من البشر ... شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

ولقد أورد صاحب الأغاني (أبو الفرج الأصفهاني ، د.ت، 182) بسنده ، قال : حدث جرير بن عبد الله البجلي قال : سافرت في الجاهلية فأقبلت على بعيري أريد أن أسقيه ، فجعلت أريده على

أن يتقدم ، فوالله ما يتقدم فتقدمت ، فدنوت من الماء وعقلته ، ثم أتيت الماء ، فإذا قوم مشوهون عند الماء ، فبيننا أنا عندهم إذ أتاهم رجل أشد تشويهًا منهم فقالوا : هذا شاعرهم ، فقالوا له يا فلان : أنشد هذا فإنه ضيفٌ فأنشد :

ودع هريرة إن الركب مرتحلُ وهل تطيق وداعًا أيها الرجلُ

فوالله ما خرم منها بيتًا واحدًا حتى انتهي إلى هذا البيت :

تسمع للحلي وسواسًا إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عشرق زجلُ

فأعجب به ، فقلت : من يقول هذه القصيدة ؟ قال : أنا ، قلت لولا ما تقول لأخبرتك أن أعشي بني ثعلبة أنشدنيها عام أول بنجران ، قال : فإنك صادق ، أنا الذي ألقيتها على لسانه ، وأنا مسحل صاحبه ، ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس .

ولهذا وجدنا (أبا زيد القرشي، د.ت، 47-63) يخصص الفصل الرابع في جمهرته عن قول الجن الشعر على ألسنة العرب ، ولعل من ذلك ما ورد بسنده عن ابن عباس (قال : وفد سواد بن قارب على عمر بن الخطاب (فسلم عليه فرد عليه السلام ، فقال عمر : يا سواد ، قال لبيك يا أمير المؤمنين ، قال ما بقي من كهانتك ؟ فغضب وامتلأ سَحَره ، ثم قال : يا أمير المؤمنين ، ما أظنك استقبلت بهذا الكلام غيري ، فلما رأى عمر الكراهية في وجهه ، قال : يا سواد إن الذي كنا عليه من عبادة الأوثان أعظم من الكهانة ، فحدثني بحديث كنت أشتهي أن أسمعه منك ، قال نعم يا أمير المؤمنين ، بينما أنا في بلي بالسراة ، كان لي نجي من الجن ، إذا أتاني في ليلة وأنا كالنائم فركضني برجله ، ثم قال : قم يا سواد ظهر بتهامة نبيٌ يدعو إلى الحق وإلى طريق مستقيم ، قلت له : تنح عني فإني ناعسٌ ، فولي عني وهو يقول :

عجبت للجن وتبكارها وشدها العيس بأكوارها
تهوى إلى مكة تبغي الهدى ما مؤمنو الجن ككفارها
فارحل إلى الصفوة من هاشمٍ بين روابيها وأحجارها

ثم كان في الليلة الثانية أتاني ، فقال مثل ذلك القول ، فقلت تنح عني فإني ناعسٌ ، فولى عني وهو يقول :

عجبت للجن وتطرابها ورحلها العيس بأقتابها
تهوى إلى مكة تبغي الهدى ما مؤمنو الجن ككذابها
فارحل إلى الصفوة من هاشمٍ ليس قدامها كأذنابها

ثم أتاني الليلية الثالثة ، فقال مثل ذلك ، فقلت إني ناعسٌ ، فولى عني وهو يقول :

عـجـبت لـلجن وايجـاسـهـا	وشـدهـا الـعـيس بأحـلاسـهـا
تهـوى إلى مكة تبـغي الـهدى	مـا مـؤمنو الجن كـأرجـاسـهـا
فارحل إلى الصفوة من هاشمٍ	واسـم بعـينك إلى راســهـا

قال سواد : فلما أصبحت يا أمير المؤمنين أرسلت لناقة من إبلي ، فشددت عليها رحلها ومضيت حتى أتيت النبي ﷺ فأسلمت وبايعت وأنشأت أقول :

أتاني نـجي بعـد هدء ورقـدة	ولم يـك فـيـمـا عـهـدت يكاذب
ثلاث لـيـالٍ قـولـه كل لـيلـة	أتاك رسـولٌ من لؤي بن غـالب
فشمرت عن ذيلي الإزار وارقلت	بي الذغلب الوجناء عبر السباسب
فـأشـهـد أن الله لا رب غـيـره	وأنك مـأمـونٌ على كل غـائب
وأنك أدنـي المرسلين وسـيـلـةً	إلى الله يابن الأكـرمين الأطـايب
فمرني بما أحببت يا خير مرسلٍ	وإن كان فيما قلت شيبُ الذوائب
وكن لي شفيعًا يوم لا ذو شفاعة	سـواك بمغنٍ عن سـواد بن قـارب

هذا ولقد عدد النقاد (إحسان عباس ، 1993، 20-21) لكل شاعر شيطانًا كما يلي :

الشاعر	شيطانه
عبيد بن الأبرص	هبيد بن الصلادم
امرؤ القيس	لافظ بن لاحظ ، وقيل عتيبة بن نوفل
مداك بن راغم	الكميت الأسدي
النابغة الذبياني	هادر بن ماهر
طرفة بن العبد	عنتر بن العجلان
قيس بن الخطيم	أبو الخطار
أبو تمام الطائي	عتاب بن جبناء
البحتري	طوق بن مالك
أبو نواس	حسين الدنان
المتنبي	حارثة بن المفلس

والملاحظ من كل ما سبق ومع كثرة الأخبار السابق ذكرها أن فكرة شيطان الشعر كانت فكرة مسيطرة على الفكر النقدي اليوناني والعربي على حد سواء ، وهذه الفكرة قد ارتبطت بفكرة الإلهام بأوثق ما يكون الارتباط ، فالشاعر يظهر وكأنه شخصٌ مغيب لا حيلة له ، وإنما الأمر كله يرجع إلى نجيه الذي يلهمه الشعر ، ويظل معه حتى يحفظها عن بكرة أبيها .

فالإلهام بمثابة قوة ماسة نادرة لا يمكن صنعها في مصنع ، أو التخطيط لتطورها ونموها ، فالتلقائية وحدها هي التي تتحكم في صنع – أو بتعبير أدق – تكوين الماسة ، وكذلك الحال بالنسبة للإلهام ، فنحن بإرادتنا وعقلنا الواعي وعواطفنا التي نستشعرها وإرادتنا التي نحركها ونوجهها لا نستطيع أن نلهم أنفسنا ، فالإلهام يواتينا ونحن في غفلة من أمرنا ، وإذ سعينا إليه فإنه يسارع إلى الإفلات من قبضتنا ، إذا جاز أن نمسك بطرف ثيابه (يوسف ميخائيل أسعد ، 1983، 16-17) .

ولعل فكرة الإلهام هذه والتي أثارها كلٌ من أفلاطون وأرسطو قد ظلت مستمرة حتى عصر النهضة ، بل إلى العصر الحديث ، مما دفع بعض النقاد والمبدعين إلى مواجهة هذه النظرة لإبداع العمل الأدبي التي تراه أنه مجرد فعل جنوني غير مدرك من قبل الأديب ، ولذلك فقد دعا الشاعر الفرنسي بودلير إلى عدم الاستسلام الوجداني ، كما دعا إلى مقاومة ما يخطر في البال لأول وهلة ، مما يسمونه إلهامًا ، وبسببه يتعرض الشاعر إلى خطر الخضوع للصور التقليدية ، ويرى بودلير أن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس ، والذوق النقدي ، وأن يُخضِع الشعر بدلاً من أن يخضع له ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره العلم والوعي ، والصبر ، والصدق والعزم على مراوضة المعاني وصياغتها (محمد غنيمي هلال ، د.ت ، 349) .

فالإلهام أو ما يسمى بلغة علم النفس بالحدس هو لحظة ولادة فجائية للعمل الأدبي ، هي لحظة تنتاب المبدع ، ويشعر خلالها بأزمة انفعالية ، أو أن الإلهام هو صدمة انفعالية ، هذه الصدمة تصيب المبدع بنوع من الخلل أو عدم الاتزان ، ثم يسير في درب الإبداع حتى يصل إلى نهاية العمل الأدبي ، وهو لا يدري كيف حدث ذلك ، ولا كيف ولد هذا الجنين .

والواقع أن هذه النظرة في تفسير الإبداع أو التلقي قد تعرضت لنقد شديد ، وذلك لسبب بسيط وهو أن العمل الأدبي ليس بهذه العفوية و بهذه البساطة ، فلكي ينتج المبدع عملاً ما شعرًا أو نثرًا لا بد أن تسبقه حالة من التأمل والتروي ، والتفكير ، والاندماج في التجربة الشعورية ، ولعل قيام حركة الرومانسية هي التي قامت بمثل هذا التحول الرائع في النظر إلى عملية الإبداع الأدبي ، حيث افترضت الرومانسية أن الإلهام داخلي وليس خارجي ، ينبع من داخل الأديب من

نفسه وأحاسيسه وانفعالاته ، وليس أمرًا يفرض عليه من قوى غيبية ، ولقد دعم هذا الرأي (مصطفى سويف، 1981، 193-194) بقوله : إن التأمل أحد وظائف الفكر ، فهو فعل التفكير ، ولسنا نقصد به تقليب الشيء والنظر فيه من وجوهه المختلفة ، وإنما نقصد بالتفكير الجديد هو فكرة متكاملة انتهي الفكر من تشكيلها ، ولقد فرق يونج بين نوعين من التفكير : تفكير إيجابي Active Thinking نقوده بإرادتنا ، وتفكير سلبي Passive Thinking، ويتم بغير أن نقوده ونوجهه ، ولقد استغل دبلي هذه التفرقة فقال : إن الحدس يتألف إلى حد كبير من عمليات التفكير السلبي ، وبالتالي تقوده العادات الفردية، ومن ثم فإن أية بارقة فكرية عندي لا يمكن أن تشبه أية بارقة فكرية عندك، وليس هناك حدس، بل هناك عملية حدسية تجري على مستوى ما تحت الشعور .

بهذا المنطق، وبهذه الرؤية فسر إبداع العمل الأدبي على أنه عمل ليس للمبدع القدرة على التحكم فيه أو ضبطه ، أو حتى توجيهه ، ومن ثم فقد برزت تيارات تناهض هذا الفكر وتدحضه انطلاقًا من مبدأ مؤداه أن عملية الإبداع بصفة عامة ، والإبداع الأدبي بصفة خاصة غاية في التعقيد، وليست عملاً غفلاً كما تصوره الأقدمون .

2- نظرية التحليل النفسي :

فسرت نظرية التحليل النفسي سيكولوجية التذوق من نفس المنطلق الذي فسرت به سيكولوجية الإبداع ، ولقد فسرت حقيقة الإبداع من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، فتبين لنا أن الفنان إن هو إلا شخصٌ منطوٍ ، يسير على حافة المرض النفسي أو العصاب ، ولقد سعت هذه النظرية لإثبات أن الأعمال الإبداعية ليست سوى تنفيس أو تسامي لرغبات جنسية مكبوتة، ومعنى هذا أن العمل الفني أو الإبداعي ليس إلا نوعًا من المرض النفسي ، كما فسرت هذه النظرية سر اللذة التي يشعر بها المتذوق في أثناء مشاهدته أو استمتاعه بالعمل الأدبي إنما ترجع إلى توحد المتذوق مع هذا العمل المعبر عن أحاسيس الفنان ، فالمتذوق يمر بنفس الخبرة التي مر بها المبدع، فالمتذوق مثله مثل المبدع له بعض الرغبات والدوافع المكبوتة ، والتي لم تجد إشباعًا مناسبًا لتعارضها مع رغبات المجتمع والأنا الأعلى، لذلك فهو يقوم بعملية إشباع خيالي لهذه الدوافع في أثناء خبرته التذوقية فيتسامى بهذه المكبوتات بأسلوب لا يشعر معه بالذنب أو الخوف وهذا ما يعرف باصطلاح التحول العكسي (أحمد محمد السيد ، 1992، 16) .

ويرى رواد نظرية التحليل النفسي بأن هذا الإرضاء البديل وإن كان يقوم بنفس الإرضاء الحقيقي لأمور الحياة إلا أنه يخفض من حدة الضغوط النفسية التي تنتاب الفرد بصورة طبيعية

والتي وإن لم ينفس عنها بأسلوب سوي سيضطر إلى التنفيس عنها بأسلوب غير سوي ومُرْضٍ، ففي أسلوب التسامي إرضاء لكل من الأنا والأنا الأعلى والمجتمع (عبلة عثمان حنفي ، 1990، 76).

ولقد انطلقت نظرية فرويد في التحليل النفسي من رؤيته أن النفس الإنسانية تنضوي على جانبين هما : **الوعي واللاوعي** وفي حين يغطي الوعي مساحة صغيرة من النفس الإنسانية نجد أن اللاوعي هو المساحة غير المرئية أو المغمورة في هذه النفس، حتى إن فرويد قد شبه النفس بجبل جليدي ما يخفى منه هو الأهم والأكبر ، ويبرز أهمية اللاوعي عند فرويد في أنه مستودع الطاقات والانفعالات والمشاعر التي كبتها الفرد منذ نعومة أظفاره ، تلك المكبوتات التي لا يعرف عنها الفرد شيئًا لا لضعف في الذاكرة ، أو لعجزه عن التركيز ، ولكن لوجود حوائل تمنع من ظهور هذه المكبوتات .

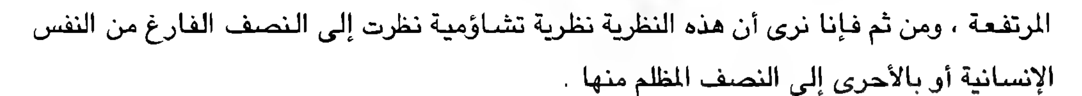
إن تفسير فرويد لعملية التذوق كما سبق أن عرفنا – ارتبط بما أسماه بالمكبوتات – وترجع هذه المكبوتات إلى مجموعة من الغرائز التي تتطلب إشباعًا ، ومن أهم هذه الغرائز التي ذكرها هي غريزة حب البقاء ، التي أطلق عليها إيروس EROS* ، والمتمثلة أساسًا في الغريزة الجنسية، فهي جوهر الطاقة العضوية ، وللتعبير عن هذه الطاقة استخدم فرويد مصطلح الليبيدو Libido (بدر الدين عامود ، 2001، 270-271) .

ولعل تركيز فرويد في نظرته للفن على أنه نوع من التسامي لمجموعة من الغرائز النفسية لا يقصد من وراء ذلك إلى التقليل من قيمته أو الانتقاص منه أو من قدره (بدليل أنه وضع الفن على قدم المساواة مع الدين والفلسفة من هذه الناحية) بل هو يريد فقط إمكانية تحليل العمل الفني بالاستناد إلى مظاهر الكبت الموجودة لدى الفنان ، وهكذا اتجه فرويد نحو تحليل أعمال ليوناردو دافنشي بالاستناد إلى مذكراته وكتاباته الشخصية ولوحاته الفنية (زكريا إبراهيم ، د.ت، 143-144).

فنظرية التحليل النفسي نظرت إلى المبدع أو الفنان على أنه إنسان مريض ، لديه بعض الغرائز التي يريد أن يشبعها ، وهو في سبيل هذا الإشباع سوف يتعارض مع قيم وتقاليد المجتمع ، ومع الأنا العليا مما يضطره إلى أن يتسامي بهذه الغرائز ، فيعبر عن هذه المكبوتات بشكل فني ، قد يكتب قصة ، أو ينظم قصيدة ، أو يرسم لوحة ، أو يعزف قطعة موسيقية .

من خلال ذلك نرى أن نظرية التحليل النفسي قد نظرت إلى الإبداع نظرة مظلمة أو مرضية ، ولم تنظر إليه على أنه موهبة وقدره حرمها الكثيرون ولم يؤتاها إلا الأفذاذ ذوو القدرات العقلية

* إيروس هو إله الحب عند اليونان ، ولقد اقتبس فرويد هذه التسمية ليعني بها غريزة الحب التي تضم الغرائز الجنسية ، وغرائز الأنا وحفظ الذات .



المرتفعة ، ومن ثم فإنا نرى أن هذه النظرية نظرية تشاؤمية نظرت إلى النصف الفارغ من النفس الإنسانية أو بالأحرى إلى النصف المظلم منها .

3- النظرية السلوكية :

اهتمت النظرية السلوكية في كشفها عن الجوانب المختلفة لسلوك المتذوق بالتجريب والبحث العلمي فافترضت أن الإنتاج عبارة عن منبهات حسية تثير لدينا بعض الاستجابات ، فالعمل الفني ينبه مراكز الحس بما تحمله من موجات صوتية أو ضوئية أو وسائل فيزيقية أخرى ، ومساهمة السلوكية في فهم الخبرة الفنية محدودة تماماً فالخبرة الفنية لا يمكن قياسها من خلال مجموع درجات ردود أفعال الناس في اختبارات الجمل التفضيلية والتي تعبر عنها مجموع الأجزاء المتضمنة في العمل الفني (عبد السلام أحمدي الشيخ ، 1971، 175) .

فالمدرسة السلوكية قد أسست تصورها عن الخبرة التذوقية بناءً على مفهومها للمثير والاستجابة ودراسة المتغيرات البيئية المسئولة عن نمو السلوك الجمالي المحكوم من الخارج وأثره المتعدد على أنه مجرد زيادة كمية وليس عملية تنظيم معرفي وانفعالي ، كما اهتمت السلوكية بدراسة العوامل التي تحكم السلوك دون أن تحدد الظروف الخاصة التي تجعل المتذوق يفضل تعبيراً على آخر(عبلة عثمان حنفي ، 1990 ، 78) .

فالعمل الأدبي من وجهة نظر السلوكية يعد مثيراً ، والمثير هو الحادث الذي يستطيع الملاحظ الخارجي تعينه مفترضاً أن له تأثيراً في سلوك الفرد موضوع الملاحظة (عبد المجيد نشواتي، 2003، 276) .

وعندما يندمج المتلقي مع هذا المثير اندماجاً جمالياً يصدر عنه استجابة والتي تمثل رد فعل المتلقي إزاء قراءته لهذا العمل ، وتفاعله معه ، وقد تكون هذه الاستجابة إيجابية أو سلبية، فالاستجابة الإيجابية تتمثل في إقبال المتلقي على مواصلة القراءة لهذا العمل ، أو محاولة محاكاة هذا العمل بعمل آخر من إبداع المتلقي ذاته ، والاستجابة السلبية تبدو في النفور من هذا العمل أو تركه ، كما أن هذه النظرية قد قامت على أساس آخر وهو ما يسمى بالاشتراط الو سيلي أو الإجرائي Instrumental Operational الذي يري أن الفرد إنما يصل إلى إصدار استجابة تذوقية بقدر ما يحصل هذا الفرد على نوع من التعزيز الإيجابي الذي يجعل من هذه الاستجابة موقفاً مريحاً ومرغوباً فيه ، مما يدفع المتلقي إلى تكرارها ؛ لأن هذا التعزيز سيضفي عليه نوعاً من الراحة ، وقد يكون هذا التعزيز سلبياً مما يجعل المتلقي ينفر من هذا الموقف، وبالتالي ينسحب هذا المتلقي من الموقف ، لأنه لم يشبع حاجته .

فالنظرية السلوكية فسرت السلوك الإبداعي والتذوقي تفسيرًا فسيولوجيًا ، حيث إن المجرب السيكولوجي في النظرية السلوكية يهتم بالسلوك الظاهر، وليس بالآلية الداخلية للسلوك ، كما أنها لا تهتم بقوس الارتكاز أو الوصلات في المراكز العصبية مما يهتم به الفسيولوجي (فاخر عاقل ، 1987 ، 137-138) .

فالسلوكية نظرت إلى السلوك الخارجي بين كل من المبدع والمتلقي، وحاولت قدر جهدها أن تحقق قدرًا من الضبط التحكم في المثير (العمل الأدبي)، وكيف تحدث الاستجابة حول هذا العمل أو ذاك ، ولقد اعتمدت هذه النظرية على دستور أساسي لها وهو أن المثير (م) يؤدي إلى استجابة (س) .

4- نظرية الجشطلت :

قدم علماء نظرية الجشطلت تفسيرًا للمتذوق حيث سلم الجشطلتيون بأن الإدراك يحدث للكل وأن هذا الكل أكبر من مجموع أجزائه ، وأن هذا الجزء يتحدد بطبيعة الكل ، وأن الأجزاء تتكامل في وحدات كلية ولقد وضع الجشطلتيون مبادىء مشهورة لتفسير عملية الإدراك مثل : الاقتران والاقتراب ، والحركة والتشابه ، والاتصال واستخدموا هذه المبادئ في محاولات لتفسير الفنون والآداب ، كما اهتم الجشطلتيون أساسًا بالإدراك للشكل والمعاني الفيزيقية التي تؤثر في الإدراك والتي تعتبر جزءًا مكملاً للعملية الإدراكية (عبد السلام أحمدي الشيخ ، 1971، 175) .

إن العمل الفني كموضوع قابل للإدراك موضوع يحصل وجوده من خلال النشاط الخاص بالكائن الحي (الإنسان خاصة) ، وفي ضوء قوانين الإدراك أيضًا ، ولقد رفض كوفكا وجهة النظر السيكوفيزيقية لدى فخنر ، والتي حاولت أن تحدد الجمال على أساس الخصائص الشكلية فقط، وحاولت فهم الفن من خلال دراسة الاستجابة الانفعالية فقط ، ولقد أكد كوفكا أهمية العمليات السيكولوجية التي تكون نشطة لدى المتلقي من خلال تفاعله مع الخصائص المميزة للعمل الفني (شاكر عبد الحميد ، 2001، 157-158) .

فالإبداع طبقًا لنظرية الجشطلت هو ذلك التفاعل الخصب بين الخيال بحريته وصوره وتلقائيته التي هي أقرب بما سماه أرنهايم بالمعرفة الحدسية ، وبين العمليات العقلية كالإدراك والتجريد والاستدلال والتحليل والتركيب ، وهي ما أسماها أرنهايم بالمعرفة العقلية فيما بين هذه العمليات، ومن خلال التفاعل تحدث عمليات الإبداع ، وكذلك عمليات التذوق للفنون والآداب (شاكر عبد الحميد ، 1992، 127) .

ويسلم الجشطلتيون بجانب كبير من النشاط من جانب القارئ الذي يفترض له التعايش

الوجداني مع العمل الأدبي على امتداد الوقت ويعتبر التذوق ميدانًا لظاهرة ما ، يتمثل هذا الميدان في المتلقي والعمل الفني وممارسة الخبرة الفنية التي يمكن أن تأخذ مكانها في هذا الميدان عندما يرغب القارئ للعمل الفني محاكاة الخبرة الفنية ، وبذلك يصبح المتذوق إيجابيًا أكثر من كونه سلبيًا في نشاطه اللغوي (رشدي أحمد طعيمة ، 1971،97-98) .

كما أن التأمل العميق للموضوع شرطٌ لازب لكي تسير عملية الإبداع في مسارها الطبيعي ، كما أن عملية التأمل للموضوع تتطلب عملية أخرى هي التخطيط لهذا الموضوع ، بل التخطيط لكل كبيرة وصغيرة في هذا الموضوع ، فعملية التأمل هذه تكشف عن احتمالات عديدة لتنظيم ، وإعادة تنظيم ، وبناء وإعادة بناء أو تركيب النمط الكلي الذي ينشغل به المبدع ، وكذلك الأجزاء المكونة لهذا النمط ، سواء أكان ذلك لوحة أو تمثالاً أو قصة أو قصيدة أو غير ذلك .

والمبدع في أثناء عملية تأمله للعمل الأدبي يكتشف العديد من العلاقات، وكذلك تتبدى له مجموعة من الاقتراحات والبدائل ليختار من بينها ما يراه صالحًا ليخرج هذا العمل مكتمل النضج ، خالٍ من التشوهات، إن هذه الاكتشافات والاقتراحات التي تعن للمبدع أو للمتذوق على حد سواء تساعدهما على الخروج بالعمل الأدبي من ربقة الطريقة العادية أو المألوفة في رؤية العالم ، بل ينظر للعالم من خلال العمل الأدبي نظرة أكثر رحابة ، وأكثر عمقًا .

ولقد افترضت نظرية الجشطلت أن العمل الأدبي يتأثر بأربعة مؤثرات هي (شاكر عبد الحميد، 1995، 104-105):

- الشكل الجيد (أو الجشطلت الجيد) البسيط بنائيًا حتى يتم إدراك القصة أو الشعر .
- وجود ذاكرة خاصة تتعلق بالموضوع الذي يكتب عنه القصاص أو الشاعر من حيث توافر لغة مناسبة ، وصور وشخصيات قابلة للتعرف عليها أو تخيل وجودها .
- أن طريقة القص أو العرض وكذلك التمثيل العقلي لدى الكاتب ، ومن ثم القارئ لابد أن تتناسب مع أشكال القص أو الرواية أو العرض الشعري الشائعة في ثقافة خاصة في فترة معينة من تاريخها .
- أن عناصر القصة أو الشعر تتجمع معًا في شكل فكرة أو تصور أو انطباع كلي يوحي بالوظائف أو بالدلالات الفعلية للشعر أو القصة.

5- نظرية الاتصال :

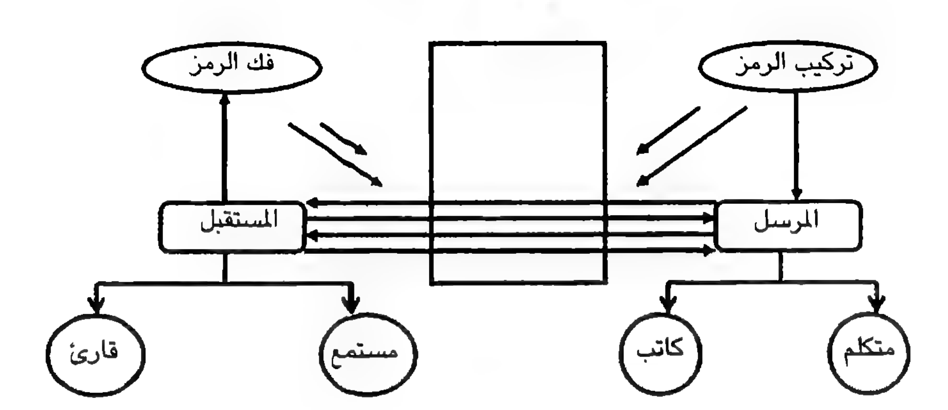
ذكر (ويكنسون Wilkinson، 1975، 2-5) أن كلمة الاتصال في اللغة الإنجليزية -Commu

nicationأنها مشتقة من الكلمة Communis بمعنى الألفة ، فنحن عندما نتواصل مع الآخرين نخلق ألفة مع من نتواصل ، أو نخلق جوًا من الاتفاق مع شخص ما ، فنحن نسعى إلى إشراك معلومات واتجاهات الآخرين مع معلوماتنا وأفكارنا واتجاهاتنا، فالاتصال يجعل المرسل (المبدع) والمستقبل (المتلقي) على درجة - قدر المستطاع - من الاتفاق حول الرسالة موضوع الاتصال .

ولقد اهتم رواد هذه النظرية بالخبرة الفنية من خلال قوانين الرياضة ونظام الإرسال والمفاهيم الوصفية التي تنادي بها فافترضت أن التذوق عملية اتصال يتوقف كثير من خصائصها على كمية ونوع وخصائص المعلومات التي يطرحها المثير أو الموضوع الفني موضوع التذوق وما يتم خلال العملية من استيعاب وإثارة للأفكار وإعادة نظر ثم المقارنة والتفضيل بين نفس العمل وأعمال أخرى متمركزة في عقل الإنسان كما ترى أن التذوق عملية اتصال تقتضي وجود طرفين : أحدهما هو المرسل والثاني هو المتلقي بينهما قناة توصيل ورسالة محمولة على هذه القناة .

ويطلق مصطلح الاتصال على العملية التي يتم من خلالها نقل المعلومات من فرد ما إلى فرد آخر أو إلى مجموعة أفراد ، وذلك بهدف تحقيق قدر من التقارب المعرفي أو التفاعل بينهما (vRiley,1985,)

يشير (رشدي طعيمة ، 2004، 155-156) إلى أن عملية الاتصال بين البشر تتكون من عدة عمليات منها ما هو ذهني ، ومنها ما هو عضلي ، يبدأ الأمر بمجموعة من الأفكار التي يريد فرد أن ينقلها إلى غيره ، تتكون الفكرة في ذهنه ويضمها إلى غيرها ليؤلف منها محتوى يريد التعبير عنه إما لإعلام الآخرين به أو تغيير اتجاهاتهم أو تنمية قيمهم، أو غير ذلك من أهداف يقصد المرء من خلالها الاتصال بغيره ، ضم الأفكار بعضها يستتبعه البحث عن الجمل أو التراكيب التي يراد صب المحتوى فيها ، ثم ينتقي الفرد بعد ذلك من رصيده اللغوي مجموعة من المفردات التي تناسب المحتوى ، ثم يبحث في النظام الصوتي للغته عما يلزم من المفردات من أصوات أو من أشكال الأداء الصوتي مثل : النبر والتنغيم ما يعبر عما يقصده ، كل هذا يدخل في نطاق بناء الرموز سواء من حيث مضمونها (الأفكار) أو من حيث شكلها (طريقة الأداء اللغوي) وهي المرحلة التي تسمي بتركيب الرموز Encoding، بعد هذا تأخذ عملية الاتصال أحد طريقتين : إما أن تنقل الرسالة شفاهة أي من خلال الاتصال المباشر بين فرد وآخر، وهنا يكون المرسل متكلمًا ، وإما أن تنقل كتابة أي من خلال الصفحة المطبوعة ، ثم يبدأ دور المستقبل الذي يتلقى الرسالة في صورة تيار من الأصوات التي يرتبها في وحدات يعطيها معنى محددًا ، وهذه العملية يطلق لها بفك الرموز Decoding، ولتوضيح ذلك عرض الباحث نموذج الاتصال اللغوي كما يلي :



شكل (2)

نموذج الاتصال اللغوي لرشدي طعيمة 2004

فالشكل التالي يتكون من مجموعة من العناصر هي :

- **المبدع أو المرسل** Creator: وهو مصدر الرسالة ، والمنوط به صياغة هذه الرسالة وترميزها في أفكار وجمل وكلمات ، ثم في أصوات بعد ذلك ، تلك الأفكار التي يسعى إلى بثها إلى المتلقي .
- **النص الأدبي (الرسالة)** Literary Text: وهو نسق من الرموز اللفظية رفيعة المستوى ، والذي صيغ ليحدث أثرًا في نفس السامع أو القارئ فيشاطر الكاتب أو الأديب ما به من أفكار أو أحاسيس ومشاعر ، فيندمج معه في خبرة جمالية واحدة أو ما يطلق عليه معايشة العمل الأدبي .
- **وسيلة الاتصال** Channel: وهذه هي الوسيلة التي ينقل النص الأدبي من خلالها ، فقد يكون هذا النص نصًا مسموعًا أو مكتوبًا، أي أن وسيلة الاتصال هي القالب الذي يصب فيه العمل الأدبي، وكلما كانت قناة الاتصال واضحة، كلما أدى إلى وصول الرسالة بشكل جيد.
- **المتلقي أو المتذوق (المستقبل)** Receiver: وهو الشخص الذي يستقبل الرسالة الأدبية ، فيتفاعل معها ، فالمتلقي يقوم بنفس الخطوات التي اتبعها الأديب أو المبدع لإنتاج العمل الأدبي ، ولكن يتم ذلك بطريقة عكسية ، بقصد إيجاد نوع من التواصل الفكري والوجداني بين المتذوق كمستقبل وبين الأديب كمرسل لرسالة .
- **التغذية الراجعة** Feedback: وهي استجابة المتلقي أو المتذوق للعمل الأدبي ، وهذه الاستجابة تعين المبدع على إعادة ترتيب أوراقه، فقد يستحسن المتذوق هذا العمل فيعبر عن

هذه الموافقة وهذا الاستحسان ، وقد يسوءه هذا العمل فيرفضه ، وهو في كلا الأمرين يعين المبدع على مزيد من التجويد والتهذيب لهذا العمل حتي يظهر في أفضل صورة ممكنة .

ولكي تصل الرسالة التي يريدها المبدع إلى المتلقي بنفس رؤية المبدع - إلى حد ما - فلابد للموقف الاتصالي من توافر مجموعة من المقومات هي :

أولا : المقومات الخاصة بالمبدع والمتلقي معاً :

(أ) المستوى المعرفي :

فكلما زادت معرفة المرسل بموضوع الاتصال (فكرة العمل الأدبي) وخصائص المستقبل (طبيعة الجمهور Audiences) وطبيعة عملية الاتصال، كان أقدر على اختيار موضوع رسالته، ووسيلة الاتصال المناسبة ، وبالتالي التأثير في المستقبل ، كما أن استيعاب المستقبل يتوقف على مستوى معرفته بمجال الرسالة .

(ب) مهارات الاتصال :

وتضم مهارات الاتصال الأدائية ، والتي قد تكون مهارات لفظية أو صوتية مثل : إخراج الأصوات من مخارجها السليمة ، الإبانة والوضوح ، القدرة على استخدام النبر والتغيم ، قدرته على توظيف **لغة الجسد** Body Language، وقد تكون كتابية، هذه المهارات مهارات مركبة، حيث يجب عليه مراعاة جانب الشكل العام للعمل الأدبي من حيث مراعاة الهوامش ، وتقسيم الموضوع إلى مقدمة وعرض ، ثم خاتمة ، ومن مهارات خاصة بالمضمون وتشمل المهارات الخاصة بالأفكار، ومهارات الأسلوب ، والمهارات التنظيمية ...إلخ .

(ج) الاتجاهات :

العامل المهمّ والأخير في فاعلية المبدع مع المتذوق أو المتلقي هو اتجاه كل منهما نحو نفسه ونحو الآخر ونحو الرسالة ، فمما لا شك فيه أن ثقة المبدع بنفسه واقتناعه وإيمانه بمضمون الرسالة ، وكذلك اتجاهاته الايجابية نحو المستقبل من شأنه أن يحفزه لبذل الجهد اللازم لاختيار الرسالة والوسيلة المناسبتين ، ومن ناحية أخرى فإن ثقة المتلقي في قدرته على فهم الرسالة وتقديره وتعاطفه مع المرسل يدفعه إلى مواصلة الانتباه والتركيز، كما أنه يستجيب للموضوعات التي تتصل بمجالات اهتمامه ومشاكله .

ثانيًا : المقومات الخاصة بالرسالة :

(أ) محتوى الرسالة :

كلما أحسن اختيار محتوى الرسالة (مضمون العمل الأبي) بحيث يتناسب مع قدرات المتلقي

العقلية ، ويتمشي مع مستواه المعرفي وخبراته السابقة ، وفي نفس الوقت يكون متصلاً باحتياجاته واهتمامه ومشاكله ، كلما كان المستقبل أكثر استعدادًا لقبول الرسالة والاستجابة لها.

(ب) رموز الرسالة :

لكي يتم الاتصال بنجاح يتعين على المرسل الاهتمام باستخدام الرموز المعروفة للمستقبل سواء أكانت هذه الرموز لفظية أو غير لفظية .

(ج) أسلوب معالجة الرسالة :

اختيار الأسلوب المناسب للهدف من الاتصال يزيد احتمالات التأثير في المستقبل ، وهذا ما يفرق بين مرسل وآخر مما يجعل لكل كاتب أو فنان أو غيرهم أسلوبه الخاص الذي يميز شخصيته ، ويمكن بواسطته أن يحقق أكبر قدر من التأثير لتحقيق هدفه من الاتصال (كمال عبد الحميد زيتون ، 2005، 404-405) .

ثالثًا : المقومات الخاصة بالوسيلة :

تتحقق فاعلية الوسيلة سواء إذا كانت الرسالة شفهية أو كتابية كما يلي :

- دقتها في نقل الأصوات اللغوية .
- عدم وجود عوائق تشوش وصول الرسالة إلى السامع بكفاءة .
- توظيف لغة الجسد أو الإشارات الجسمية في عملية الاتصال .
- وضوح الخط أو البنط المناسب أو الجذاب .
- عدم وجود أخطاء إملائية أو نحوية أو أسلوبية تعوق عملية الاتصال .
- حسن الإخراج للعمل شكلاً ومضمونًا .
- تجنب تكرار الكلمات دون داعٍ لذلك .
- تحري الوضوح والإبانة في الرسالة شفهيًا أو كتابيًا .

فالعمل الفني هو رسالة موجهة من الأنا (المبدع) إلى الآخر (المتلقي) أو المتذوق بقصد التوصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه حالة (نحن) أي توحد الأنا والآخر في حال نفسية واحدة تجمع بينهما وتزيل ما بينهما من فوارق واختلاف في وجهات النظر(مصري عبد الحميد حنورة، 1985، 21-22) .

6- نظرية السمات :

هذه النظرية تسمي بنظرية السمات أو بنظرية العوامل ، حيث تستند بشكل أساسي إلى العقل، وتتساوي في ذلك مع منطلقات سبيرمان وثرستون ، غير أن جيلفورد أدخل الخصائص اللااستعدادية وهي الخصائص التي لا تتعلق بالقدرات العقلية ، بل هي خصائص شخصية نفسية مثل **الطبع** Temperament**والدوافع** Motivation التي ترتبط بالإبداع ، كما ميز جيلفورد الخصائص المرتبطة بالإبداع على أساس التحليل العاملي وهي : الطلاقة ، والمرونة، والأصالة، والحساسية تجاه لمشكلات ، وإعادة بناء المشكلات (ألكسندر روشكا 1989، 25-26).

والواقع أن الحديث عن بعض السمات الشخصية التي تميز كلاً من المبدع والمتلقي أمرٌ مهمّ، لأنه ينبغي أن يتسم المبدع والمتلقي ببعض السمات التي تؤهلهما لإبداع وتذوق العمل الأدبي، ولعل من أهم هذه العوامل الاستعدادات التي تمثل نقطة البداية لإبداع أو تذوق العمل الأدبي، وهذه الاستعدادات ترتبط بما أسماه جيلفورد بالذكاء الرمزي أي الذكاء الذي يتعامل مع الرموز اللغوية مثل حروف اللغة ، وهذا النوع مهم جدًا للمبدع ، لأنه الأداة التي من خلالها يستطيع تشكيل عمله الأدبي ، كما أنه مهم أيضًا للمتلقي لأنها الأداة التي من خلالها يستطيع فك الشفرة اللغوية التي أنتجها المبدع.

ويرتبط الحديث عن الاستعدادات الحديث عن أمر آخر متممٌ لها وهي الدافعية ، ويشير هذا المصطلح إلى العوامل التي تحض الفرد على القيام بسلوك ما وتوجيه هذا السلوك للوصول به إلى غاية منشودة ، ويفترض معظم الناس أن السلوك وظيفي ، أي أن الفرد يؤدي سلوكًا ما بسبب النتائج التي ستترتب على هذا السلوك ، والتي تستهدف إشباع حاجة لدى الفرد ، كما أن الدافعية تسند الجهدين الجسمي والعقلي لدى المبدعين، فالأشخاص المبدعون يتميزون بدافعية قوية ، وطاقة عالية على المثابرة في العمل ، وميل واسع للاطلاع يظهر في الرغبة بالمعرفة وتجميع المعلومات ، والميل للاطلاع يكون بشكل خاص " بستمولوجيًا" (معرفيًا) يعمل كقوة دافعية في النشاط المعرفي للإنسان ، ويعزز عبر النجاح بهذه المعرفة (ألكسندر روشكا ، 1989، 71) .

أي أن المبدع ينبغي أن تكون لدية دافعية تحضه على الكتابة الأدبية ، والتي من خلالها يشبع حاجة في نفسه ، ونفس هذا الكلام ينطبق على المتلقي وإلا لماذا يقرأ المتلقي هذا العمل أو ذاك ؟ أو لماذا يقرأ أديبًا دون آخر ؟ كل هذه العوامل ترتبط بالدافعية ، وهذه الدافعية قد تكون دافعية خارجية External Motivation، وهذا النوع يرتبط بالظروف المحيطة بالمبدع والمتلقي ، والتي يؤثر فيهما ،أما النوع الثاني من الدافعية فيطلق علية الدافعية الداخلية Internal Motivation

أي الدافعية التي تنبع من داخل الأديب فتدفعه للبحث والتقصي والمعرفة ، ولهذا النوع من الدافعية دورٌ حاسمٌ في عملية الإبداع والتلقي ، ولا يعني ذلك أننا نقلل من أهمية الدافعية الخارجية وإنما قصدنا من وراء ذلك أن المبدع إذا كان دافعه لإبداع العمل الأدبي نابعًا من مؤثر خارجي ، فإن جهده سيتركز بالدرجة الأولى على الاهتمامات الشخصية أكثر من الاهتمام بموضوع العمل الأدبي ذاته ، ومن ثم ستنخفض فاعلية البحث والتقصي لهذا الموضوع ، وعلى أية حال فإن الدافعية الخارجية والداخلية لهما دورٌ مؤثر في عملية الإبداع والتلقي ؛ لأنهما المحرك الذي يبعث على النشاط الإبداعي أو النشاط التذوقي .

7- النظرية الإنسانية :

وهذه المدرسة يمكن أن نطلق عليها اسم الشخصانية، أو السيكولوجية الشخصانية ، إذ يركز ممثلو هذا الاتجاه على الطبيعة الإنسانية التي تنطوي على حاجات الاتصال الدافيء المملوء بالثقة والعاطفة والاحترام المتبادل في صيرورة دائمة التطور (ألكسندر روشكا ، 1989، 16) .

ولعل النظرية الإنسانية في تأكيدها على الحاجات التي تحتاج إلى إشباع قد استلهمت تصور ماسلو عن الحاجات الإنسانية ، حيث تصور ماسلو أن أي إنسان لديه حاجات تحتاج إلى إشباع، وأن هذه الحاجات تمثل مطالب نفسية تلح على الفرد ، مما يتطلب من الفرد إشباعًا بشكل سوي أو سليم ، ثم ذكر أن هذه الحاجات تندرج من الحاجات البسيطة مثل: الحاجات الفسيولوجية كالحاجة إلى الطعام والشراب، إلى أن تصل هذه الحاجات إلى قمة الهرم وتتمثل هذه الحاجات في الحاجة لتحقيق الذات، والحاجة للمعرفة ، والحاجة الجمالية والتي ترتيب هرميا من العام إلى الخاص كما يلي :

- الحاجات الفسيولوجية Physiological Needs.
- الحاجة للأمن Safety Needs.
- الحاجة للحب والانتماء Love & Belonging Needs.
- الحاجة لاحترام الذات Self -Esteem Needs.
- الحاجة لتحقيق الذات Self -Actualization Needs .
- الحاجة للفهم والمعرفة Needs to Know & Understand.
- الحاجات الجمالية Aesthetic Needs.

فالاتصال بالعمل الأدبي إنما يستهدف تحقيق غايات معنوية للفرد ، قد تكون من هذه

الحاجات حاجة الفرد لتقدير ذاته (مبدعًا أو متلقيًا) ، وقد يكون اتصال الفرد بالعمل الأدبي للمعرفة وزيادة الفهم حول موضوع ما ، وقد يهدف إلى إشباع الحاجة الجمالية لديه عن طريق قراءة الأعمال الجيدة من الشعر والنثر ، وبالتالي فإن حاجات الفرد الملحة هي التي تدفعه وتوجه سلوكه نحو قراءات معينة ولمبدعين معينين .

والذي نريد أن نخلص إليه هو أن للإنسان موقفين يقفهما من الطبيعة والناس ونفسه ، فأما الموقف الأول : فهو النظر إلى الأفراد بغية معرفتهم في ذاته ، وأما الموقف الثاني : فهو النظر إليهم من ناحية علاقتهم بحاجاته وضرورة تلاؤمه مع الواقع ، فالموقف الأول هو **الموقف الفني**، والموقف الثاني هو **الموقف العملي** ، وجميع الناس يقفون هذا الموقف الثاني ومن بينهم الفنانون أيضًا ؛ لأن الفنانين بشرٌ يعيشون في الواقع ويتلاءمون معه ، ولكن الفنانين يختلفون عن سائر البشر أيضًا ؛ لأنهم في اللحظات التي يكونون فيها فنانين ينظرون إلى بعض المفردات في ذاتها ويتعاطفون معها فيدركونها إدراكًا خاصًا يعبرون عنه بآثارهم التي يخلقونها (سامي الدروبي، 1981، 102) .

فهذه النظرية تفترق عن نظرية التحليل النفسي في نظرتها للتذوق والإبداع ، حيث إنها تركز على النفس السليمة البريئة من العقد والمكبوتات ، أو تلك التي تركز على الجانب المريض من هذه النفس ، إنها تركز على البعد الإنساني بين الكاتب كمبدع وبين قارئ ، ويريد أن يندمج معه في عمل أدبي .

8- النظرية المعرفية :

فسرت هذه النظرية النشاط السلوكي (الإبداعي والتذوقي) على أنه وسيلة أو ذريعة للوصول إلى هدف مستقل عن السلوك ذاته ، فالاستجابات الصادرة من أجل الحصول على الإثابات أو المعززات تشير إلى دوافع خارجية External Motivation تحددها عوامل مستقلة عن صاحب السلوك ذاته ، الأمر الذي يشير إلى حتمية السلوك وضبطه بمثيرات قد تقع خارج نطاق إرادة الفرد ، أما التفسيرات المعرفية فتسلم بافتراض مفاده أن الكائن البشري مخلوق عاقل ، يتمتع بإرادة حرة ، تمكنه من اتخاذ قرارات واعية على النحو الذي يرغب فيه ، لذلك تؤكد هذه التفسيرات على مفاهيم أكثر ارتباطًا بمتوسطات مركزية كالقصد ، والنية والتوقع ؛ لأن النشاط العقلي للفرد يزوده بدافعية ذاتية (عبد المجيد نشواتي ، 2003، 209) .

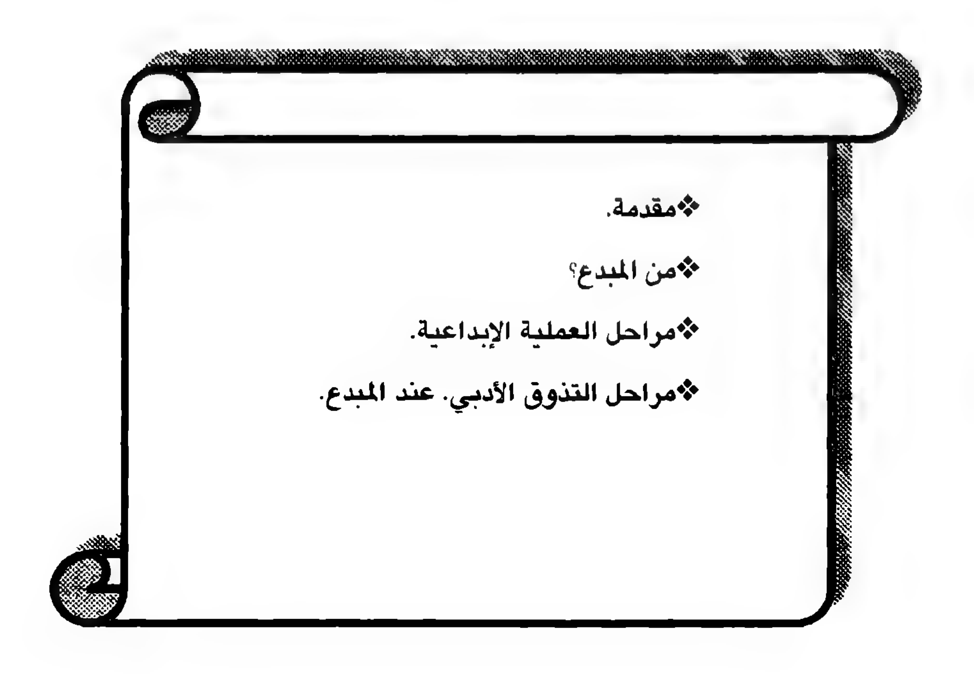
فإقبال الفرد على إبداع العمل الأدبي أو تلقيه لهذا العمل إنما يتوقف على نوعين من المثيرات هما : مثيرات خارجية ، ومثيرات داخلية، وهو في تأثره بهذه المثيرات يختار منهما ما يراه

صالحًا للعمل الأدبي من ناحية ، ويراه صالحًا لنفسه من ناحية أخرى انطلاقًا من قدرة هذا الفرد كمخلوق حر على الاختيار والمفاضلة .

كما أن هذه النظرة قد عالجت بعض جوانب القصور في النظريات سالفة الذكر على اعتبار أنها أعادت للمبدع حريته وقدرته في توجيه عمله الأدبي كيفما يشاء ، لا كما قالت التفسيرات القديمة بأنه نوع من الإلهام الذي يأسر المبدع أو المتلقي ولا يستطيعان الانفكاك من أسره، وليس الإبداع أو التلقي مرض يعاني منه المبدع أو المتلقي لهذا العمل ولا حيلة له في ذلك إلا أن ينفس عنه بكلام أدبي بليغ أو بكائن أدبي بليغ .من خلال ما سبق يتضح أن كل نظرية من النظريات السابقة قد أسهمت في تفسير التذوق من جانب يتلاءم مع فلسفتها وتصورها الخاص بعملية التذوق ، وهي بهذه النظرة الأحادية قد أغفلت بعض الجوانب في عملية التذوق مما استدعى قيام نظريات أخرى كرد فعل للسلبيات الموجودة في هذه النظرية أو تلك ، وبالتالي فلكي ندرس التذوق الأدبي لابد أن تكون دراستنا شاملة لكافة أبعاده وجوانبه ونظرياته، لأن التذوق في حقيقته هو خبرة جمالية متكاملة ، وعليه فعند دراستنا للتذوق الأدبي ينبغي أن نعتمد على جميع هذه النظريات ، لأنه كلاً منها قد بصرتنا بجانب من جوانب التذوق الأدبي ، مما أعاننا على فهمه وتحليله تحليلاً جيدًا .

الفصل الخامس

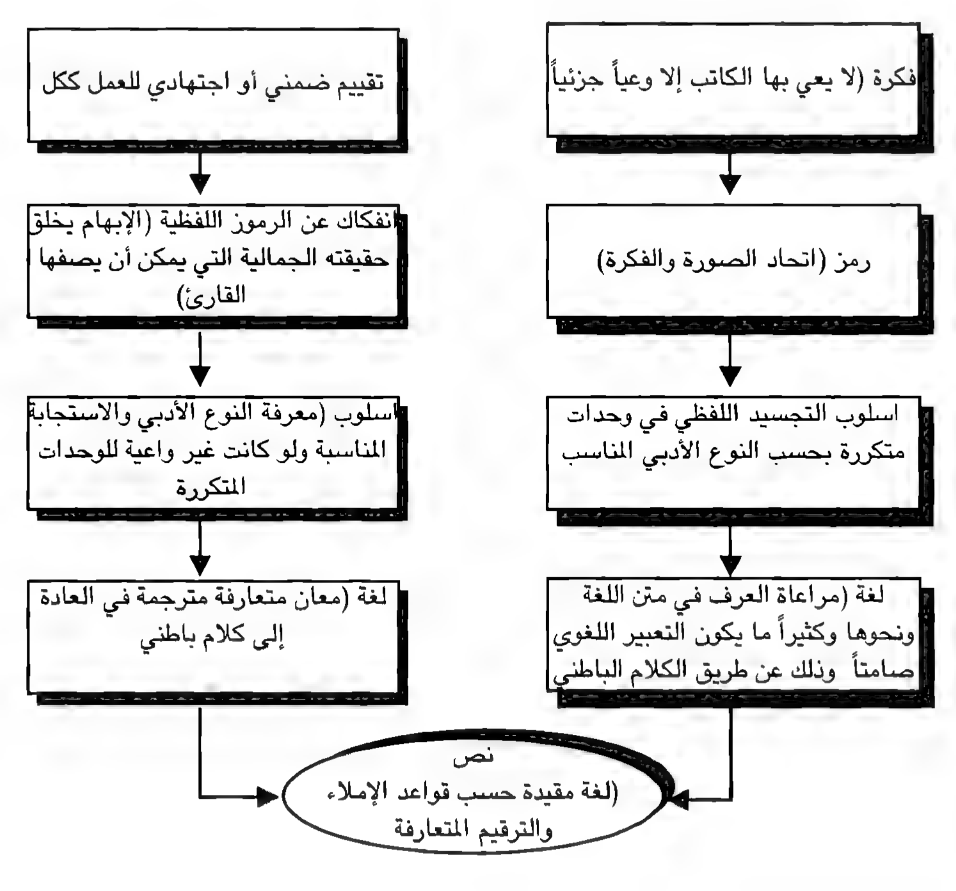
المبدع وتذوق العمل الأدبي



المبدع وتذوق العمل الأدبي

مقدمة:

يعد العمل الأدبي هو حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي وبالتالي فهما شريكان فيه ، وإذا كان التذوق في جوهره عملية اتصال تقتضي وجود طرفين :أحدهما هو المرسل والآخر هو المتلقي فإن العمل الأدبي يأخذ شكل دورة تنتقل من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ الذي يعيد فيها ذلك القارئ وبطريقة عكسية أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي وهذه الدورة أسماها بيتسون (شكري محمد عياد، 1986 ، 57-58) دورة العمل الأدبي كما يلي :



الشكل (3)

دورة العمل الأدبي لبيتسون

ويمكننا تصور دور المبدع في إبداعه لهذا العمل ، إذا تصورنا فعل الإبداع لديه ، فالعمل الأدبي في البداية يكون مجرد فكرة ، أو خاطرة، حلمًا من أحلام الخيال ، ثم يبدأ في التخلق

عندما يتحد برمز أو صورة ، وهذه الفكرة متضمنة في هذه الصورة ، وتظل هذه الفكرة مع الصورة مشتتة مضطربة إلى أن تتجمع في تشكيل أو أسلوب لغوي ، حيث يبحث المبدع عن المفردات ، والجمل ، والتراكيب المعبرة عن هذه الفكرة والصورة ، فإذا سجل الكاتب ذلك في نص مرقوم فقد بدأ النصف الثاني من دورة العمل الأدبي .

إن ما مر به الكاتب من مراحل هو الإبداع ، وهذا الإبداع يمر بمجموعة من العمليات العقلية، أو كما يقول (تورانس Torrance، 1962، 61) إن الإبداع عملية إدراك الثغرات ، والاختلال في المعلومات والعناصر المفقودة ، وعدم الاتساق ، الذي لا يوجد له محل معلوم ، ثم البحث عن دلائل ومؤشرات الموقف ، فيما لدى الفرد من معلومات ، ووضع الفروض لاستكمال هذه الفجوات، واختبار صحة الفروض ، والربط بين النتائج ، وإجراء التعديلات، وإعادة اختبار الفروض ، ثم نشر النتائج وتبادلها. فالمبدع إذن هو الشخص الذي لديه حساسية للمشكلات ويسعي لحلها، ولكنه ليس حلاً واحدًا وإنما حلول وإجابات متعددة للمشكلة (موران وآخرون Moran & et al، 1980 ، 1) .

وبعد أن عرفنا مرحلة تكوين العمل الأدبي لدي المبدع يحسن بنا أن نقف على شخصية المبدع، لنراه من قرب، ونقف على خصائص وسمات هذه الشخصية الخلاقة، لنقف على أثر هذه الشخصية في تكوين العمل الأدبي .

أولاً : من المبدع ؟

ارتبط الحديث عن المبدعين ، وعما يتمتعون به من قدرات عقلية إلى اليونان الذين ندين لهم بالفكرة الرئيسة عن ربات الجمال التسع ، رمز إلهام الشاعر لأكثر من ألفي عام في تاريخ الحضارة الأوربية ، ولقد استمر هذا التصور للشخصية المبدعة إلى أن برزت على ساحة علم النفس نظرية التحليل النفسي ، التي رادها فرويد وتلاميذه من بعده ، والتي نظرت إلى المبدع على أنه شخص مريض ، إلى أن ظهر جيلفورد الذي حدد مجموعة من السمات المميزة للشخصية المبدعة ، فالمبدع شخصية تتمتع بمجموعة من السمات الاستعدادية ، وتضم طلاقة التفكير ، ومرونته ، والأصالة ، والحساسية للمشكلات ، وإعادة تعريف المشكلة ، وإيضاحها بالتفصيلات ، وهي قدرات يتم تصنيفها تحت مظلة التفكير الناقد (فتحي جروان ، 1999، 85) ..

ولعل من الأمور البديهية القول : إن استعدادات الفرد المبدع ، واهتماماته ، وخلفيته المعرفية والثقافية ، وتنشئته الاجتماعية ، كل هذه العناصر لها دور أساسي في عملية الإبداع ، ولعل من أبرز العوامل المؤثرة في الإبداع هي : ذكاء الفرد ، وتمتع المبدع بأنه يفكر تفكيرًا تباعديًا .

ولقد نظر كانت إلى الشخص المبدع على أنه الشخص الموهوب موهبة إنتاج ، والتي لا يمكن وضعه تحت قاعدة محددة ، فالإنتاج المتصف بالعبقرية يتسم بهذه العلامة المميزة ، وهي أنه لا مقدار التعليم ولا المهارة المكتسبة ولا موهبة المحاكاة يمكن أن تكون كافية لإبداع الإنتاج ، ولهذا فإن الإدراك الجمالي يتميز عن الفهم النظري، أي عن نوع المعرفة التي شغلت كانت بشكل أساسي في نقده الأول بعدم مطابقته للقاعدة الأساسية ، وهي أن كل حدس لابد أن يندرج تحت مفهوم ملائم أو متطابق معه ، وهذه الطبيعة الاستثنائية للعبقرية هي على وجه الدقة التي تفرق بينها وبين العالم ، والنظرية وعمليات النقد (المعرفي) المستنير ، ومن ثم فإن مفهوم الفن الجميل لا يجيز للحكم على جمال إنتاج ما بأن يكون مستمدًا من أي قاعدة مبنية على أساس مفهوم ما (كريستوفر نوريس ، 1996، 216-217) .

وقيل : إن المبدع هو الشخص الذي يفكر تفكيرًا إبداعيًا ، بحيث ينتج في النهاية عملاً إبداعيًا، ويتميز العمل الأدبي بالاستمرارية ، والأصالة ، والمناسبة وفقًا لمحكات المجال موضع النظر، وعليه فقد حددت سبعة مباديء عامة للتفكير الإبداعي هي :

- يتضمن التفكير الإبداعي معايير جمالية بقدر ما يتضمن معايير عملية ، حيث يسعى المبدعون نحو الأصالة وإلي أشياء أكثر أساسية وقوة ، وأبعد مدى .
- النواتج الإبداعية لا تنطلق من معين عقلي جاهز ، فالمبدعون ملتزمون بالخصائص (المعايير المعترف بها في مجالهم) ويبذلون جهدًا مباشرًا لتحقيقها .
- يعتمد التفكير الإبداعي على الالتفات إلى الهدف ، بمثل ما يلتفت إلى النتائج ، ويستكشف المبدعون الأهداف والمناحي المختلفة بمشروع معين في مرحلة مبكرة من العمل ، ويقيمونها نقديًا، ويفهمون طبيعة المشكلة ، ومعايير الحل ، وهم مستعدون لتغيير طريقتهم في التناول من وقت لآخر، كذلك يستطيعون إعادة تحديد المشكلة عند الضرورة .
- يعتمد التفكير الإبداعي على الحركة بأكثر مما يعتمد على الطلاقة، حيث وجد أن المبدعين حين يواجهون مشكلة فإنهم يلجأون إلى جعل هذه المشكلات أكثر تجريدًا ، أو أكثر عيانية ، أو أكثر عمومية ، أو أكثر نوعية ، وقد يستخدمون أساليب المماثلة .
- يعتمد التفكير الإبداعي على حافة القدرة ، وليس على وسطها حيث يتبني المبدعون معايير مرتفعة ، ويتقبلون الخلط ، وعدم التأكد والاحتمالات المرتفعة للفشل كجزء من العمل ، ويتعلمون أن ينظروا للفشل على أنه وضع طبيعي ، بل وحتى مثير للتحدي وللاهتمام .
- يعتمد التفكير الإبداعي على كوننا موضوعيين بقدر ما نكون ذاتيين ، فالمبدعون ينظرون

بعين الاعتبار إلى وجهات النظر المختلفة ، وهم ينحون نواتجهم في مراحلها النهائية أو الوسيطة جانبًا، ثم يعودون إليها لاحقًا لكي يتمكنوا من تقييمها عن بعد ، وهم يسعون للحصول على النقد الذاتي ، ويخضعون أفكارهم لاختبارات نظرية وعملية .

- يعتمد التفكير الإبداعي غلي الدوافع الداخلية بأكثر من اعتماده على دوافع خارجية ، يشعر المبدعون بأنهم هم وليس الآخرين أو الصدفة الذين اختاروا ما يفعلونه ، واختاروا كيف يفعلونه ، وهم يدركون العمل الذي يقومون به على أنه في حدود قدرتهم (وإن كان أقرب حافتها) ، ويرون قيمة فيما اختاروا أن يقوموا به في حد ذاته،وليس مجرد وسيلة إلى غاية ويسعدون بالنشاط وسياقه (بركنز ، 1997 79-80) .

فالمبدع هو ذلك الشخص القادر على إنتاج أعمال غير مألوفة ولا معتادة لدى الكثيرين ، كما أن لديه القدرة على الربط بين مجموعة من العناصر برابطة غير تقليدية أو غير شائعة ، فضلاً عن أن يتسم بمجموعة من السمات والخصائص التي لا يؤتاها إلا القليلون .

وللمبدعين بصفة عامة مجموعة من الخصائص والسمات الفارقة التي تميزه عن غيره منها الخصائص المعرفية العقلية ، ومنها الخصائص الشخصية ، ومنها الخصائص التطورية كما يلي:

(أ) الخصائص المعرفية :

يتفق الباحثون عمومًا على أن الأشخاص المبدعين يتميزون بمجموعة من الخصائص العقلية هي (تارديف ، وسترنبرج Tardif، T.Z. & Sternberge, R. J 440-429,1993) :

- الذكاء المرتفع .
- الأصالة .
- قوة البيان .
- الطلاقة اللفظية .
- الخيال الواسع .
- القدرة على التكفير المجازي .
- المرونة .
- المهارة في اتخاذ القرار.
- القدرة على التفكير المنطقي .

- الاستقلالية في إصدار الأحكام .
- التكيف مع الأوضاع المستجدة .
- استخدام الصور الذهنية والتصنيفات الشاملة .
- القدرة على استيعاب المواقف المختلطة أو المشوشة .
- تفضيل التواصل غير اللفظي .
- استخدام المعرفة الموجودة كأساس لتوليد أفكار جديدة .
- إثارة الأسئلة المبدوءة بلماذا حول المعايير والافتراضات القائمة .
- التنبه إلى المواقف الجديدة والثغرات في المعرفة ، والقدرة الفنية أو الجمالية.

(ب) الخصائص الشخصية والدافعية :

يتميز الأشخاص المبدعون بمجموعة من السمات الشخصية كما يلي :

- القيام بالمخاطرات الذكية .
- الرغبة في التصدي للمواقف العدائية .
- المثابرة .
- الميل للبحث والتحقيق .
- حب الاستطلاع .
- الانفتاح على الخبرات الجديدة .
- الانضباطية .
- الالتزام بالعمل .
- الدافعية الداخلية المرتفعة .
- التركيز على المهمات .
- عدم التحرج في رفض أو مقاومة القيود المفروضة من قبل الآخرين .
- التنظيم الذاتي لدرجة وضع قواعد خاصة للسلوك .
- التأثير في المحيطين .

- التأمل .
- الانسحاب من المواقف الميئوس من تطويرها أو تعديلها .

(ج) الخصائص التطورية :

يتسم المبدعون بمجموعة من الخصائص التطورية هي :

- أنهم غالبًا من المواليد الأوائل في أسرهم .
- أنهم قد عانوا من فقدان أحد الوالدين أو كليهما .
- مروا بمواقف حياتية غير عادية .
- عاشوا في أجواء خصبة ومشجعة ومتنوعة .
- يجدون متعة في مصاحبة الكتب أكثر من المتعة بصحبة الناس .
- يحبون المدرسة ويجيدون فيها .
- يطورون عادات عمل ممتازة ويحافظون عليها .
- يتعلمون كثيرًا من الخبرات خارج الفصل .
- لديهم هوايات كثيرة .
- ويقرؤون بفهم ويكونون علاقات متينة مع الرفقاء .
- يحافظون على بذل مجهودات كبري في ميدان تخصصهم .
- وجود النموذج أو المعلم القدوة في سني حياتهم المبكرة .

ولقد حدد (يوسف قطامي ، 1990، 666) مجموعة من سمات المبدعين كما يلي :

- المرونة.
- الاستقلال والمثابرة .
- الاعتماد على النفس.
- الانطواء والانعزالية .
- المغامرة والتفكير المغامر.
- الاهتمامات المتنوعة .

- تنوع طرائق التعبير عن الانفعالات .
- الاندفاعية .
- التنافس .

ومن هذه السمات ما يلي (إسماعيل الملحم ، 2003، 10) :

- النزوع القوي إلى الجماليات الشخصية ، حيث إن لب التحدي غالبًا ما يكون في التعامل مع متاهة الغوامض في سبيل صياغة هوية جديدة أو كيان جديد .
- القدرة على اكتشاف المشكلات .
- الحراك العقلي ، ويتمثل في الميل القوي إلى التفكير بمنطق المتضادات ، والمتناقضات عندما يفكر المبدع بالبحث عن مركب جديد للأفكار .
- الاستعداد للمخاطر وفي البحث الدءوب عن الإثارة ، ويرتبط بهذه السمة ما يسمي بتقبل الفشل ، وكلما ازداد إنتاج المبدع ازدادت لديه الفرص لإبداع شيء جديد .
- إشادة المبدع في عمله عالمًا خاصًا ، لا حقيقة فيه ، ويشارك في النشاط لذاته وليس من أجل التقدير.

من خلال ما سبق نرى أن المبدع هو شخص موهوب في مجال ما يحبه ويستهويه هذا المجال، ولذلك فإذا كنا غير قادرين على تعريفه تعريفًا جامعًا فإننا يمكن أن نستعيض عن وضع تعريف له إلى أن نقف على بعض السمات التي تميز المبدع الأدبي ، ولعل من أهم السمات التي تميز صاحب الإبداع الأدبي ما يلي :

- توليد أفكار جيدة وجديدة .
- اكتشاف علاقات جديدة بالموقف .
- الربط بين الأفكار القديمة والجديدة بطريقة جديدة .
- إعادة بناء العمل الأدبي .
- الطلاقة (لفظية ، أسلوبية ، فكرية) .
- مرونة التفكير .
- الحساسية العالية للمشكلات التي يواجهها في العمل الأدبي .
- حسن التأليف بين المفردات ، وبين الجمل ، وبين التراكيب .

- المثابرة في العمل .
- الحرص على الصدق الفني في عمله الأدبي .
- المشاغبة الفكرية بمعني عدم رضاه بالمألوف أو المعتاد والتقليدي.
- غلبة التفكير الناقد على تفكيره .
- رهافة الحس والشعور .

ثانيًا : مراحل العملية الإبداعية :

العمل الأدبي ليس عملاً عفويًا أو عملاً سهلاً ، ولكنه عملٌ يمر بمجموعة من المراحل حتى يصبح كائنًا حيًا ينبض بالحيوية، ولعل أهمية هذا المبحث يتبدى في أنه معين لنا لكي نفهم كيف يتذوق المبدع بعد ذلك هذا العمل، وذلك بعد مروره بمرحلة المخاض الفكري في إبداع هذا العمل، ولقد أشير إلى أن عملية الإبداع تمر بمجموعة من المراحل أو الخطوات هي كالتالي :

(أ) مرحلة الإعداد أو التحضير :

إن أي عمل إبداعي يتطلب تحضيرًا واعيًا وقويًا لفترة طويلة ، وهذا التحضير يكون عامًا وخاصًا ، أما التحضير العام فهو يتعلق بالاختصاص كفرع من فروع العلم والهندسة مثلاً ، بينما التحضير الخاص فهو يرتبط بالمشكلة المبحوثة مباشرة ، والتي يفترضها الباحث ويحاول البحث إيجاد حل لها ، لذا ينبغي على الباحث المهتم بحل مشكلة ما أن يقرأ كثيرًا ، ويتصل بالآخرين ممن يعملون بالإطار نفسه .

(ب) مرحلة البزوغ أو التفريخ :

يمكن لهذه المرحلة أن تستمر فترة طويلة أو قصيرة قد تستغرق من لحظات أو دقائق أو أيامًا وشهورًا وحتى سنوات ، وقد يظهر الحل فجأة (حل غير منتظر) في الوقت الذي تكون فيه المشكلة منسية ، ويعتبر بعض العلماء (بوانكاريه، وهلمهولتز وآخرين) أن الحل قد يظهر فجأة عبر الصياغة اللاواعية ، حيث يأتي الحل من تلقاء ذاته ودون عناء .

(ج) الاستبصار أو الحدس :

وتعني هذه المرحلة الوصول إلى الذروة في العملية الإبداعية ، حيث تظهر الفكرة فجأة، وتبدو المادة أو الفكرة كأنها قد نظمت تلقائيًا دون تخطيط .

4- التحقيق :

وهي المرحلة الأخيرة في العملية الإبداعية فهو يتضمن المادة الخام الناتجة من البحث السابق،

ومن الاستبصار الذي يكون في طوره النهائي،ويتم إخضاع هذه المرحلة للتحقيق فيما إذا كانت صحيحة أم لا (ألكسندر روشكا ، 1989، 38-42) .

والخطوات سالفة الذكر هي نفس الخطوات التي أشار إليها تايلور Taylorسنة 1975 تحت عنوان خطوات العملية الإبداعية وهي (يوسف قطامي ، 1990، 666) :

- فترة العمل الذهني Mental Labourوالاستغراق والاندماج العميق في المشكلة .
- فترة الاحتضان Incubation Period.
- فترة الإشراق Illumination Period.
- فترة الوصول إلى التفاصيل Elaboration Access وتنقية التفكير Refinement of an Idea.

ولعلنا نذكر هنا – بكل فخر واعتزاز – أن العرب قد أحرزوا السبق في هذا المضمار ، حيث أشار (ابن خلدون، 1984 ، 574-575) إلى أن لعمل الشعر شروطًا:

أولها : الحفظ من جنسه – أي من جنس شعر العرب – حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ، ويتخير من المحفوظ من الحر الكثير الأساليب ، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل : ابن أبي ربيعة ، كثير ، وذي الرمة ، وجرير وأبي نواس والبحتري ، والرضي ، وأبي فراس ، أكثره شعر كتب الأغاني لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية و من كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر ،وإنما هو نظم ساقط ، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال ، يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ ، وربما يقال : إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتحمى رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة، ثم لا بد له من الخلوة و استجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار وكذا المسموع لاستنارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور، ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جمام ونشاط فلذلك أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي في حفظه قالوا ، وخير الأوقات لذلك أوقات البكر عند الهبوب من النوم ، وفراغ المعدة ونشاط الفكر وفي هؤلاء الجمام و ربما قالوا أن من نزعته من بواعثه العشق والانتشاء ، فان استصعب عليه بعد

هذا كله فليتركه إلى وقت آخر ولا يكره نفسه عليه ، وليكن بناء البيت على القافية من أوله صوغه ونسجه بعضها ، و يبني الكلام عليها إلى أخره ؛ لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلها ، فربما تجيء نافرة قلقة ،وإذا سمح الخاطر بالبيت ولم يناسب الذي عنده فليتركه إلى موضعه الأليق به فإن كل بيت مستقل بنفسه ، ولم تبق إلا المناسبة فليتخير فيها كما يشاء ، وليراجع شعره بعد الخلاص منه بالتنقيح ، والنقد ولا يضن عليه بالترك إذا لم يبلغ الإجادة فإن الإنسان مفتونٌ بشعره إذ هو بنات فكره ، واختراع قريحته ، ولا يستعمل فيه من الكلام إلا الأفصح من التراكيب من الضرورات اللسانية فليهجرها ، فإنها تنزل بالكلام عن طبقة البلاغة .

ففي النص السابق ما يشير ابن خلدون إلى مراحل الإبداع الشعري كما يلي :

❖ **مرحلة الإعداد** : تتمثل في الإعداد لنظم الشعر ، وذلك عن طريق حفظ الجيد من أشعار أعلام الشعر العربي على مدار تاريخنا الأدبي مثل : شعر ابن أبي ربيعة ، وجرير ، كثير ...إلخ ، من الجوانب المهيئة لمرحلة الإعداد هي استئناس الشاعر بالخلوة والراحة المادية والمعنوية ، فالراحة المادية هي راحته من التعب، ومن الأعمال البدنية التي تتعبه فتعوقه عن النظم ، والراحة المعنوية تتمثل في خلو باله من الهموم والتفكير في شواغل الدنيا، فإن صعب عليه ذلك فليترك النظم إلى وقت آخر حتى يواتيه طبعه .

❖ **مرحلة البزوغ** : وفي هذه المرحلة نجده يشير على الشاعر ألا يكره نفسه على النظم ، وأن يكون لديه دافعٌ يحضه على قرض الشعر مثل العشق ، أو الفرح والانتشاء، فإذا وجد لديه هذا الباعث للنظم ، فليتحرى بناء القصيدة على قافية معينة .

❖ **مرحلة التحقيق** : وهذه المرحلة هي التي يظهر فيها العمل الشعري كائنًا مكتملاً ، وفي هذه المرحلة يقوم الشاعر بإعادة النظر فيما قاله لينقحه ، ووجهة نظر ابن خلدون في ذلك هي أن شعر الشاعر هو من بنات أفكاره ، ومن إنتاجه ، فما يقوله الشاعر هو أفضل ما قيل في هذا المضمار، فالإنسان يفتتن بشعره، هذا الافتتان ربما يجعله لا يري ما في هذا العمل من سقطات وهنات .

بهذا المنطلق وبهذه الرؤيا قدم لنا ابن خلدون تصورًا لمراحل العملية الإبداعية وما تتطلبه من مقومات مادية ومعنوية وفنية ، ولقد اقتصر فقط على ثلاث مراحل هي: مرحلة التخطيط أو الإعداد لنظم الشعر، ومرحلة البزوغ ، ثم مرحلة التحقيق أو التنقيح ولعله قد أهمل مرحلة الاستبصار، حيث إن هذه المرحلة تعد امتدادًا طبيعيًا ومنطقيًا لمرحلة البزوغ .

كما أننا وجدنا (السيد الهاشمي، د.ت، 22-23) يحدد خطوات الإبداع الأدبي ولا سيما الكتابة الأدبية الإبداعية حيث قال : إذا عن لك ، أو اقترح عليك إنشاء موضوع فأنت منوط إذًا بأمرين : **التفكير أولاً ، والكتابة ثانيًا** ، فإذا أنعمت الفكر مليًا في أجزاء الموضوع بعد استيلاء الإحساس بها على قلبك ، وقلبتها على جميع الأوجه الممكنة فيها تولد في خيالك لكل جزء عدة صور تتفاوت في تأديته كتفاوت صور المنظوم في الحسن والقبيح ، وإذا تشخصت الصور في الخيال يتخير العقل منها ما له المكانة الرفيعة في حسن تأدية الغرض المناسب للمقام ، فإن كان المقام للتحريض على القتال مثلاً انتخب الصورة المهيجة للإحساس المشجعة للنفس على اقتحام الأخطار ، وبعد تشخيص الصور وتخير المناسب منها تعتن - أيها المنشيء- بحسن التأليف وترتيب ما تخيرته بأن تجمع الصور المناسبة التي يرتبط بعضها ببعض بدون تكلف ، بحيث يكون منسجمًا يمضي وحده مع النفس دون علاج وتعب في فهم الغرض منه ، وحينئذ يمكنك إظهار هذه الصورة المعقولة في صورة محسوسة بواسطة القلم .

فالنص السابق يوقفنا على خطوات الإبداع الأدبي كما يلي :

❖ **مرحلة الإعداد** : وهذه المرحلة تتضمن التفكير في العمل ، وهذا التفكير يتطلب من المبدع الإحساس بهذا العمل ومعايشته حتى يكون لديه ألفه به أولاً ، وحتى يستطيع اختيار العناصر المكونة لهذا النص بدءًا من الفكرة ، فالصورة ، ثم المفردات والجمل المعبرة عن الفكرة والصورة ثانيًا ، وحتى يستطيع تبليغه للمتلقي ثالثًا .

❖ **مرحلة البزوغ** : وهذه المرحلة قد ذكرت ضمن مرحلة التحضير أو الإعداد للعمل الأدبي ، وخاصة عندما يراد المواءمة بين الصورة التي تعبر عن الفكرة التي يريدها الكاتب ، أو التي يتطلبها الموقف ، وهي التي أشار إليها الهاشمي في قوله " وإذا تشخصت الصور في الخيال يتخير العقل منها ما له المكانة الرفيعة في حسن تأدية الغرض المناسب للمقام ، فإن كان المقام للتحريض على القتال مثلاً انتخب الصورة المهيجة للإحساس المشجعة للنفس على اقتحام الأخطار"

❖ **مرحلة التحقيق** : وهذه المرحلة التي يكتمل عمد العمل الأدبي وذلك بعد أن يكون العمل قد سيطر على المبدع واستولي عليه وملك عليه إحساسه وشعوره، يقوم هذا المبدع بالكتابة مرتب الفكر، مختار اللفظ المعبر عما يريد ، بحيث يمكنه من إخراج الصورة المعقولة في شكل مادي ملموس .

ثالثًا : مراحل التذوق الأدبي عند المبدع :

إن المبدع حين يكتب عملاً ما فإنه لا يرص أجزاءً إلى بعضها البعض ليخرج في النهاية عملاً ذا أبعاد رياضية معروفة له سلفًا ، إن المبدع وهو يعمل إنما يمر بخبرة تكاد تكون مماثلة لتلك التي مر بها المتلقي ، بل إننا نقول : إن المبدع هو أول المتلقين لهذا العمل ، وهو يتذوقه جزئية جزئية ، ثم ينظر إليه من بعد ، ولعل تذوق المبدع لعمله الأدبي حقيقة لا مراء فيها ، ولكن كيف يتذوق المبدع عملاً لم يكتمل ؟ .

إن المبدع هنا يتلقي العمل الأدبي على مراحل ، صحيح أنه هو الذي يبدعه ، ولكنه لا يبدعه جزءًا جزءًا ، ومعني أنه يدركه مجرد أجزاء فهذا يعني أننا بإزاء عملية تذوق من نوع شاذ وغريب ، أما أن المبدع وهو يتذوق عمله طراز فريد من المتذوقين من حيث إنه لا يتلقي هذا العمل دفعة واحدة كسائر المتلقين ، وبالتالي فإن أسلوبه في التذوق لابد أن يكون مختلفًا عن أسلوب جمهور المتلقين لهذا العمل(مصري حنورة ، 1985، 42-43) .

يقول كوفكا : إننا ندرك العالم منظمًا لا مجرد مجموعة من الإحساسات بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا النظام عملية التصنيف، ولست أعني التصنيف كعملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة مشعور بها ، بل هي خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها ، وقد بين كوفكا أن الإطار ذو تأثير قوي على مضمونه إلا أن هذا المضمون تتغير دلالته إلى حد بعيد بتغير إطاره ، وبالمثل فإن عملية التذوق ليست سوى تنظيم لإدراكنا لهذه الأعمال في أطر استطيقية نحملها في مجالنا النفسي (مصطفي سويف ، 158-1981161) .

فالمبدع هو أول من يتذوق عمله الأدبي، حيث إنه بعد الانتهاء من هذا العمل يجري عليه مجموعة من التعديلات، والمقصود بالتعديلات هي إحداث تغيرات أو تحويرات في هذا العمل أو ذاك ، قد تكون هذه التعديلات تعديلات طفيفة تتناول جانب الشكل في العمل الأدبي ، أو الهيكل العام لهذا العمل ، وقد تكون تعديلات جوهرية في مضمون هذا العمل ، تعديلات في فكرته ، أو في ألفاظه ، أو في جمله، وبالتالي فيمكن أن نتوقع وجود علاقة بين عملية التعديل من جهة، وبين عملية التقييم من جهة أخرى ، حيث إنهما عمليتان متكاملتان قد تسيران جنبًا إلى جنب، وإن كان هذا لا يعني توازيهما ، فهو غير ممكن هنا ، فقد تكون عملية التقييم هي السابقة ، وعملية التعديل هي اللاحقة ، ثم تكون عملية التقييم لاحقة لهذا التعديل اللاحق بعد ذلك ، وعليه فلابد أن يعقب كل تعديل تقييم له ، هكذا حتى يصل المبدع إلى حالة السيطرة Dominance State، وقد تستمر هذه العمليات فترات طويلة ، ولقد أكد ذلك يوسف الشاروني بقوله : إنني كنت أكتب القصة مرة بعد أخرى بحيث أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة ، وتستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور،

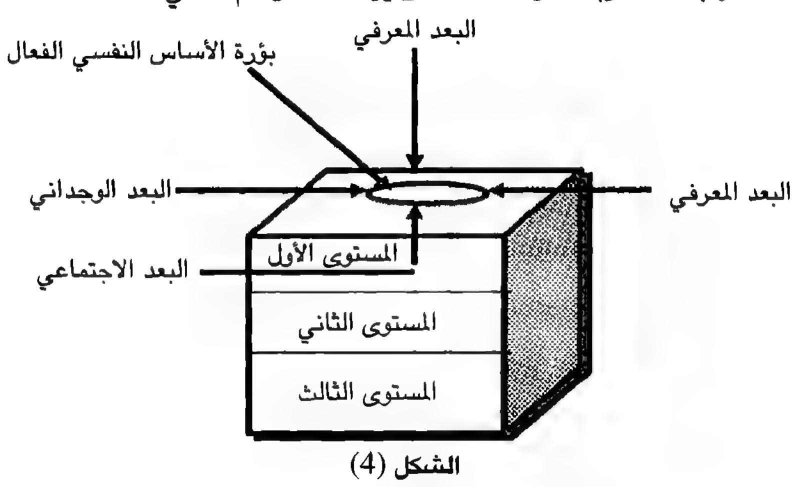
بل إنها طالما لم تنشر فإنني أظل أعدل وأبدل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها (شاكر عبد الحميد ، 1980 ، 63) .

ولقد كان للعرب معرفة بهذا الجهد الذي يعانيه المبدع في تذوقه للعمل الأدبي ، وهذا ما أكده (الجاحظ ، 1968 ، 217) ومن شعراء العرب من كان يدع عنده القصيدة تمكث عنده حولاً كاملاً وزمنًا طويلاً يردد فيها نظره ويقلب فيها رأيه اتهامًا لعقله ، وتتبعًا على نفسه ، فيجعل عقله ذمامًا على رأيه، ورأيه عيارًا على شعره إشفاقًا على أدبه وإحرازًا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلاً خنذيذًا وشاعرا مفلقًا .

ولعل القول السابق قد أكده في مناطق متفرقة من بيانه إذ يقول : وكان الأصمعي يقول : زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من يجود في جميع شعره ويقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يقال لولا أن الشعر كان قد استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قعر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهلاً ورهوًا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً (الجاحظ ، 1968، 219) .

فالمبدع حين يراجع عمله بالتنقيح والتهذيب يراجعه ولكن بطريقة عكسية ، أي عكس ما تم بنائه فهو ينقح النص الأدبي ككل ، ويراجع هذا النص من حيث لغته ، وأسلوبه ، ورموزه أو ألفاظه ، ثم يراجع أفكاره بشكل عام .

ولهذا فقد أشار (مصري حنورة ، 1985، 39-40) أن الخبرة الجمالية أو النشاط التذوقي عند المبدعين إنما ينبع أساسًا من بناء نفسي متماسك أطلق عليه اسم الأساس النفسي الفعال بمستوياته الثلاثة وأبعاده الأربعة ، وهذا الأساس يوضحه الرسم التالي :



الشكل (4)

نموذج للأساس النفسي الفعال لمصري حنورة 1985 م

أما بالنسبة لمستوياته الثلاثة فهي :

المستوى الأول :التأهل العام والتنشئة الأساسية والاكتساب المتشعب بخبرات المجتمع وثقافة العصر وفلسفة التاريخ وهذا هو المستوى العام من الارتقاء .

المستوى الثاني : ينتقل الشخص إلى نوع من التخصص في مجال من المجالات مستفيداً بما تم تحصيله واكتسابه .

المستوى الثالث : ينتقل الفرد إلى ممارسة فعل من الأفعال إبداعًا أو تقليدًا أو تذوقًا .

وفي كل مستوى من تلك المستويات الثلاثة فإن نشاط الإنسان يستمد خصائصه ويكتسب ملامحه من أبعاد أربعة أساسية هي :

1- **البعد المعرفي العقلي الذهني** بقدراته واستعداداته وعملياته المعرفية .

2- **البعد الوجداني** بما يتضمنه من دوافع وقيم شخصية واتجاهات وميول وخصائص وجدانية .

3- **البعد الجمالي** بما يحتويه من خصائص تشكيلية وأساليب تفضيل وإيقاع شخصي .

4- **البعد الاجتماعي** ممثلة فيه قيم الجماعة وأعمالها وآلامها وهمومها وما قدمته إليه تلك الجماعة من تيسيرات وما تبثه في طريقه من معوقات .

فالعناصر السابقة جميعها هي بمثابة خبرات تنصهر في بوتقة هذا الأساس النفسي الذي يعمل من خلال أجهزته (أبعاده) الأربعة التي هي بمثابة مرشحات سيكولوجية تسمح بالمرور أو عدم المرور لما يتسق مع المكونات والقوالب الأساسية للأساس النفسي الفعال .

ولعل اطلاعنا على بعض إجابات بعض المبدعين – **بناءً على دراسات علمية جادة في هذا الميدان** – شعرًا أو نثرًا ربما تزيد الأمر وضوحًا ، فها هو ذا الشاعر **رضا صافي** يقول : بعد الانتهاء من نظم القصيدة أعيد النظر فيها فأستبدل ببعض كلماتها كلمات غيرها ، وأحيانًا أنقل بيتًا مكان الآخر في نفس مقطعه ، وهذا يجري على النسخة الموحدة، فإذا تم ذلك نسختها نهائيًا بقلم الحبر الأسود ، أو بواسطة الآلة الكاتبة استعدادًا لإلقائها أو نشرها ، فإذا ما ألقيت أو نشرت انبت ما بيني وبينها ، ولم يعد لي أي حق باستبدال أية كلمة منها ، وكثيرًا ما تحضر في كلمات أو أبيات بكاملها بعد إلقاء القصيدة أو نشرها فلا أستجيب لها البتة ، وأدع قصيدتي كما ألقيت أو كما نشرت . (مصطفي سويف ، 1981، 230-231) .

وهذا أمير الشعراء أحمد شوقي يهتم بعملية التنقيح والتهذيب الدائمة لعمله الشعري ، ولعل الدليل على ذلك ما أورده (شوقي ضيف ، 1986 ، 61 ، 63) لقصيدته التي نظمها في انتصارات مصطفي كمال " الله أكبركم في الفتح من عجب" ومنها بيته التي يقول فيه :

وازينت أمــهــات الشــرق رافلة   مشي العرائس في الموشية القشب

فقد غير كلمة مواكب الفتح بكلمة مشي العرائس ، ولا ريب أن هذا التعبير يدل على رغبته في استكمال الصورة التي يأتي بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو في ذلك يجري مع الذوق العربي الذي يكيل إلى مراعاة النظير الشبيه حتى تتم الصورة ، ومن أجل ذلك غير كلمة وابتدرت وجعلها رافلة فوضحت الصورة ، على أنه مازال يفكر في البيت حتي انتهي به في نسخة الديوان المنشور على هذا النحو :

وازينت أمهات الشرق واستبقت   مهارج الفتح في المشية القشب

أما عن الكتاب فيشار إلى أن إجراء التعديلات على القصة القصيرة قد يأخذ أحد اتجاهين هما:

- ❖ تعديلات للفكرة ، وهي في ذهن الكاتب وقبل كتابتها على الورق ، وممن أشار بهذا القول الكاتب الكبير عبد العال الحمامصي ، حيث يقول من خلال التفكير في طريقة المعالجة الفنية قد تحدث تحويرات للفكرة الأساسية للقصة لتطويعها لمقتضيات المعالجة ، وقد يحدث من خلال هذا أن تولد الفكرة الأساسية فكرة مغايرة أكتشف أنها أفضل من سابقتها .
- ❖ تعديلات بعد تنفيذ الفكرة أو كتابة القصة على الورق ، فقد تكون هذه التعديلات شاملة للقصة كلها أو لبعض جوانبها دون الأخرى ، يقول سليمان فياض : من أجل التعديل أقوم بالتقديم والتأخير وإعادة توزيع جزئيات السرد والوصف ، واهتم أساسًا باللغة والأسلوب – غالبًا – وبالحبكة والنهاية أحيانًا ، ويقول محمد مستجاب : كل قصصي لم أكتبها إلا بعد الوقوع في براثن أكثر من مدخل ، ويقول إبراهيم أصلان : التغيرات التي تحدث للقصة بما يأتي : أحيانًا تختفي الفكرة أو تتبدل ، أو ينبثق منها كيان آخر له قيمته المستقلة ، بينما تكون هي موجودة كإحساس كامن من وراء ذلك المشهد الذي يكتب (شاكر عبد الحميد ،1992، 306)

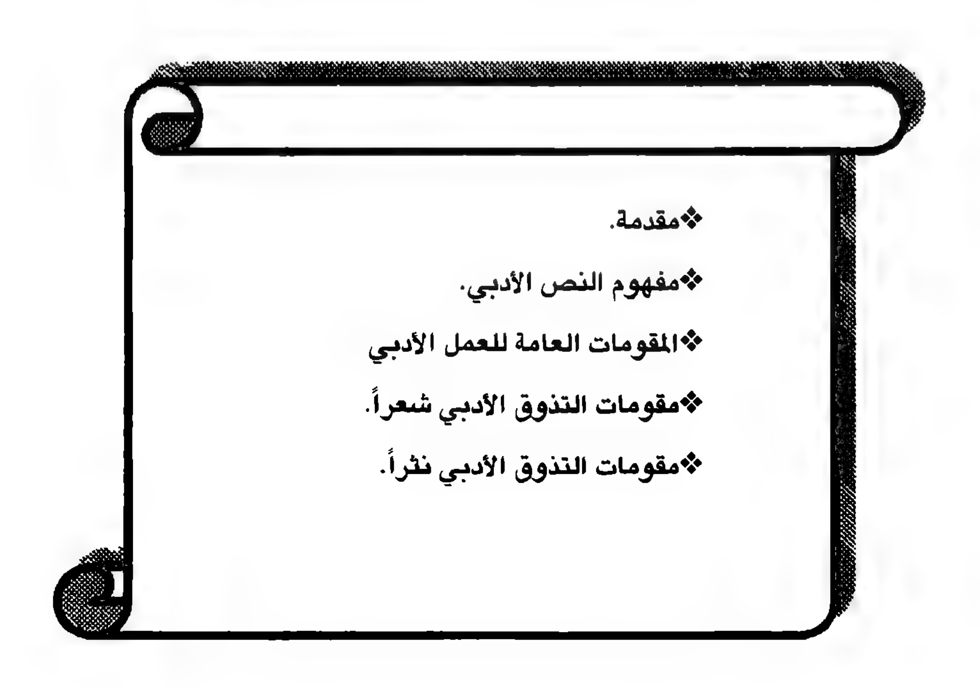
فعملية الإبداع الأدبي عملية معقدة تتداخل فيها عناصر مختلفة ذهنية وشعورية وتخضع لمؤثرات عديدة تأتي من داخل الأديب وخارجه عفوية أو مقصودة وتسهم فيها طبيعته ونفسيته ومزاجه والبيئة التي يعيش فيها واللغة التي ينطقها والقيم المسيطرة على المجتمع الذي يوجد فيه ، وإذا كان هذا الأمر كذلك فإن تذوق المبدع لعمله أمرٌ أساسي وبديهي في نفس الوقت ، وذلك لا لشيء إلا لأنه يريد أن يبلغ بهذا العمل الذرا ، وهو في سعيه هذا يجاهد مع موضوعه أو بالأحرى يصارعه لكي يصل إلى ما يريد ، فهو قد يعدل الفكرة نهائيًا قبل عملية تخليقها ، أو قد يعدل الشكل العام ، أو قد يعدل الألفاظ ، أو قد يعيد ترتيب بعض الفقرات ، وهو في كل هذا النشاط

يتذوق العمل من أوله إلى آخره ، حتى إذا ما أذاعه على جمهوره إلقاءً أو نشرًا توقف هذا الصراع ، واستكان كلٌ في مأمنه الذي قبع فيه .

ولكن نهاية العمل الأدبي عند الأديب لا تأتي بانتهاء الأديب من هذا العمل ، ولكن النهاية الحقيقية حين يشترك مع المبدع طرف آخر حول عمله الفني ، ومن ثم فالعملية الإبداعية ليست مقصورة على الجهد التنفيذي الذي قام به المبدع ولكن خروج العمل الفني ليمارس حياته ككائن حي نشط ، وهذه الحياة تتم من خلال متلقي هذا العمل .

الفصل السادس

النص ومقومات التذوق الأدبي



النص ومقومات التذوق الأدبي

مقدمة:

يحتل النص مكانة سامقة في عملية الاتصال الأدبي ، لأنه هو الرسالة التي يوجهها المبدع إلى المتلقي ، وهذا النص هو الغاية أو الرابطة التي تربط طرفي عملية الاتصال ، فالنص الأدبي هو نوع من تركيب الرموز Encoding بشكل معين حتي تصل إلى المستقبل أو المتلقي الذي يقوم بفك هذه الشفرة Decoding، وذلك لضمان عملية الاتصال، ولهذا فقد أشار(إيمانويل وبرنار Emmanuel & Bernard، 2004، 46-51) إلى مجموعة من الحقائق منها :

- ❖ يندرج الاتصال الأدبي في الإطار العام للاتصال اللغوي ، وفي هذا الاتصال يستخدم الاتصال الأدبي من خلال قناتين رئيسيتين هما : قناة سمعية ، كالحال في المسرح وقناة بصرية كالحال في القراءة .
- ❖ يكشف الاتصال الأدبي عن ميزة ، هي أنه لا يهدف إلى إنتاج رسالة تقتصر على المعني الظاهر كحال الكلام النفعي أو العلمي ، فالعمل الأدبي يهدف إلى إنتاج الجمل المتعددة المعاني أو ما نطلق عليه اسم الوظيفة الشعرية .
- ❖ الطاقة على إنتاج رسائل تعالج الشفرة التي تنتجها تشدد على الوظيفة الميتالغوية (وظيفة لغة الشرح للعمل الأدبي) .
- ❖ أن النص الأدبي يحمل جملاً متعددة المعاني ، فالكلمات التي نستخدمها تحمل نظريًا معني أوليًا هو معناها التعييني الذي يحدده منطق المعجم ، فكلمة بيت تعني مبني للسكن ، لكن يضاف إلى المعني التعييني معني آخر وهو المعني الضمني ، فكلمة بيت قد تحمل إلى جانب معناها السابق معني يدل على الحماية أو الضيافة أو الحنين ، أو الطفولة الضائعة ، أو العائلة ، وقد تحمل فكرة السجن أو القيد أو تسلط الأب .

فالنص الأدبي نص متحرك Dynamic وليس ساكنًا Staticوذلك من ناحيتين اثنتين هما : الناحية الأولى من ناحية النص نفسه بمعني أن النص الأدبي ليس عملاً جديدًا أو فريدًا في بابه ، ولكن هذا النص قد أخذ من النصوص السابقة وسيعطي النصوص اللاحقة ، فالعمل الأدبي يدرك بعلاقته بالأعمال الأخرى ، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين ، والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة أعيدت صياغتها بشكل جديد ، وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن (محمد عزام ، 2001، 12) .

ولهذا وجدنا شاعرًا مثل زهير في العصر الجاهلي يقول :

مــا أرانا نقــول إلا مــعــارًا أو مــعــادًا من لفظنا مكرورا

وما وجدنا بابًا كبيرًا في نقدنا الأدبي يدور حول السرقات الأدبية ، فالنص الأدبي في حالة من التفاعل الدائم مع النصوص السابقة يأخذ منها بقدر ما يعطيها ، أما الناحية الثانية فتتمثل في دور المتلقي في صناعة هذا النص ، إن النص الأدبي الذي يبدعه الكاتب أو الأديب يتلقاه المتذوق سماعًا أو قراءة ، فالنص بعد عملية التلقي هذه ليس هو النص الذي أبدعه الكاتب ، بل أصبح النص نصوصًا متعددة ، تعددت بتعدد جمهور القراء أو المتلقين ، فالمتلقي شريكٌ للمبدع في صناعة هذا النص ، إنه يضفي على النص من خلفيته ومن معرفته وثقافته وإسقاطاته ما يجعل النص يظهر في حُلة جديدة قد تتقارب مع فكر الأديب ، وقد تتباعد ، ولنضرب مثلاً لذلك من الحياة لو افترضنا أن فردًا يخاطب آخرين في موقف ما ويريد أن ينقل رسالة إلى هؤلاء المستمعين ، هل يمكن أن تصل الرسالة بنفس الكيفية التي يريدها المتحدث ؟ الجواب بالنفي ؛ لأن الرسالة ستختلف باختلاف المتلقين ، وباختلاف الحواس المستقبلة للرسالة ، وباختلاف الخلفية الثقافية والمعرفية ، بنفس الكيفية سنجد أن العمل الأدبي ومضمونه سيختلف باختلاف عين المتلقي الذي يقرأ ، وستختلف باختلاف الأذن التي تسمع .

نخلص مما سبق إلى القول : إن النص الأدبي يولد ولادة جديدة مع المتلقي، إنه يصنعه أو يبدعه، ولكنه إبداع محكوم بإطار ، هذا الإطار هو الخط الفكري العام الذي حدده له الأديب المنشيء الأول ، لكي يسير فيه ، وبالتالي فإن للنص الأدبي دورًا محوريًا في عملية الاتصال التي تتم بين كل من المبدع والمتلقي على حد سواء .

ولكن ما المقصود بالنص الأدبي ؟

1- مفهوم النص الأدبي :

ينظر إلى النص الأدبي الآن في النظريات الحديثة على أنه علم ؛ لأنه موضوع للعديد من الممارسات السيمولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية، بمعني أنها مكونة بفضل اللغة ، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها ، وبهذه الطريقة فإن النص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة ، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيرًا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية مما يعني أمرين (صلاح فضل ، 1992، 229) :

- علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء) ، مما يجعله صالحًا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له .

- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخري أي عملية تناص Intertextualite ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخري ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه.

وإذا كان النص يمثل الآن في الدراسات الحديثة بوصفه علمًا فما مفهوم هذا العلم ؟

الواقع أنه قد طرحت تعريفات عدة لكلمة نص ، فقد عرفه تودوروف بأنه يمكن أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتابًا بكامله ، وإن تعريف النص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصتان اللتان تميزانه ، فهو يؤلف نظامًا خاصًا به لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتركب به تركيب الجم ، ولكن أن نضعه في علاقة معه هي علاقة اقتران وتشابه (عدنان ذريل ،2000، 15).

ولقد عرف النص بأنه هو اللغة التي تخدم غرضًا وظيفيًا ، أي هو اللغة التي تخدم غرضًا في إطار سياق ما ، وقد يكون النص منطوقًا أو مكتوبًا ، ويقرر هاليدي أنه على الرغم من أن النص يظهر في شكل كلمات أو جمل فإنه في الحقيقة نظام من العلامات تمت برمجتها في نظام الشفرة اللغوية Codingمن أجل استنطاقها لكشف المعاني الداخلية فيها Decoding، ويري هاليدي أن النص في ضوء هذا المفهوم هو في حقيقته ليس سوي وحدة معنوية ، ويعني ذلك أن النص ليس مجرد جملة أكبر (يوسف نور عوض ، 1994، 84) .

أما عن النص من وجهة نظر البنيوية فقد قدم رولان بارت تصورًا للنص في بحثه (عن العمل إلى النص) سنة 1974 ، حيث قدم نظرية مركزة عن طبيعة هذا النص يمكن إيجازها في النقاط التالية (صلاح فضل، 1992، 231-232) :

- في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد يقترح بارت مقولة النص الذي لا يتمتع إلا بوجود منهجي فحسب ، ويشير إلى إنتاج ، وبهذا النص لا يصبح النص مجربًا كشيء يمكن تمييزه خارجيًا وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملاً أو عدة أعمال أدبية .
- النص قوة متحولة تتجاوز الأجناس والمراتب المتعارف عليها ؛ لتصبح واقعًا نقيضًا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم .
- يمارس النص التأجيل الدائم ، واختلاف الدلالة ، إنه تأخير دائب فهو مبني مثل اللغة ، لكنه ليس متمركزًا ولا مغلقًا ، إنه لا نهائي لا يحيل إلى فكرة معصومة ، بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة
- إن النص يتكون من نقول متضمنة ، وإشارات وأصداء للغات أخري ، وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي ، وهو لا يجيب على الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها .

- إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص ، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب ، مما يمسح مفهوم الانتماء .
- النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة ، لا مجرد استهلاك ، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة ، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة ، فممارسة القراءة إسهام في التأليف .
- يتصل النص بنوع من اللذة المشاكلة للجنس، فهو واقعة غزلية .

من خلال ما سبق يمكن الوقوف على مجموعة من خصائص النص هي كالتالي :

- أن النص هو تركيب لمجموعة من الأفكار والمفاهيم والأيديولوجيات وفق نسق معين .
- أن النص مدونة كلامية أو كتابية .
- النص يهدف إلى توصيل معارف وأخبار إلى الآخرين ، أو إمتاع المتلقي عن طريق نقل الخبرات والتجارب الشعورية التي عايشها المبدع .
- النص الأدبي هو حدث أدبي يحدث في مكان وزمان معينين .
- النص عمل مغلق أي أن مبدعه بدأه بطريقة خاصة ونهاه بطريقة تتلاءم مع البداية بشكل منطقي أو طبقًا لمقتضيات الفن .
- النص الأدبي نص توالدي تشاركي ، أي أن النص يتشارك في بنائه وتكوينه المتلقون ، وذلك لأنه نص مفتوح يسمح بالتأويلات والإضافات إليه من فعل القراءة الذي يمارسه المتلقي .

وعليه فإن للنص مستويات عدة منها (عدنان ذريل ، 2000، 16):

- **المستوى اللفظي** : وهو مؤلف من العناصر الصوتية والقاعدية التي تؤلف جمل النص .
- **المستوى التركيبي** : والذي يمكن تبينه ليس بالرجوع إلى قواعد تأليف الجمل وإنما بالرجوع إلى العلاقات التي بين الوحدات النصية ، أي الجمل ومجموعات الجمل .
- **المستوى الدلالي** : والذي هو نتاج معقد للمضمون الدلالي الذي توحي به هذه العناصر والوحدات.

2. مقومات التذوق الأدبي :

يتكون النص الأدبي عمومًا من مجموعة من المقومات أو اللبنات التي يقوم عليها أي عمل ، وتختلف هذه المقومات من فن لآخر حسب طبيعة هذا الفن ، وإذا كان الأمر كذلك فما مفهوم مقومات التذوق الأدبي ؟

عرفت بأنها الخصائص الفنية والجمالية المتمثلة في الألفاظ ، والصور الفنية ، والعاطفة ، والموسيقي ، والخيال ،والأفكار ، والصياغة وغيرها التي ينبغي أن تتوافر في النصوص الأدبية بفنونها المختلفة وفي شروحها والتعليق عليها (عثمان جبريل ، 1989، 111) .

أوهي تلك الخصائص الفنية والجمالية من أفكار ، وعاطفة ، وخيال ، وألفاظ ، وتراكيب ، وأساليب لغوية مختلفة ، وموسيقى ، ومحسنات بديعية والتي ينبغي توافرها في النصوص الأدبية ومعالجتها في الكتاب المدرسي بالشرح والتحليل والمناقشة (وحيد السيد حافظ ، 1997، 7) .

كما عرفت بأنها الخصائص الفنية والجمالية من أفكار عميقة ، وعاطفة صادقة ، وألفاظ موحية ، وصور فنية جميلة ، وموسيقي شجية رنانة والتي إذا توافرت في النص الأدبي ، فإنها تدفع الطلاب لقراءته والميل له والاستمتاع به وتذوقه (محمد عبيد ، 2000، 13) .

من خلال التعريفات السابقة نلحظ أن مقومات التذوق الأدبي هي المكونات الأساسية لأي عمل أدبي، وهذه المكونات تتمثل في الآتي :

- ❖ الألفاظ .
- ❖ الصور الفنية .
- ❖ العاطفة .
- ❖ الموسيقي .
- ❖ الخيال .
- ❖ الأفكار .
- ❖ الأساليب .

3- أنواع مقومات التذوق الأدبي :

في ضوء عرضنا لمفهوم مقومات التذوق الأدبي يمكن تصنيف هذه المقومات إلى فئات ثلاث هي :

أولاً : مقومات عامة وتشمل ما يلي :

- ● المقومات اللفظية .
- ● مقومات أسلوبية .
- ● مقومات فكرية .

- مقومات خيالية .
- مقومات تصويرية ، وهذه المقومات لازمة لكل الفنون الأدبية شعرًا ونثرًا

ثانيًا : مقومات خاصة بفن الشعر وتتضمن :

- مقومات بنائية .
- مقومات موسيقية .

ثالثًا : مقومات خاصة بفن النثر وتضم الآتي :

- مقومات خاصة بفن القصة القصيرة .
- مقومات خاصة بفن المقال .

أولاً : المقومات العامة للعمل الأدبي :

هذه المقومات هي قواسم مشتركة بين جميع الفنون الأدبية الشعرية منها والنثرية ، وبالتالي لابد من توافرها في هذه الفنون ومن هذه المقومات ما يلي :

أ- **المقومات اللفظية :**

تعد الألفاظ اللبنات الأساسية في أي جملة ، وهذه اللبنة يختلف معناها باختلاف السياق الذي ترد فيه ، واللفظ من حيث كونه الوحدة الأساسية في بناء الجملة يتكون من عنصرين : صوت وحرف يعبر عن هذا الصوت ، أما الصوت فهو الصورة النطقية أو الأداء الصوتي لهذا الحرف ، والحرف هو الصورة الكتابية للصوت ، وتتحد الأصوات مع الحروف لتكون الوحدة الأساسية لأي جملة وهي الكلمة .

ولقد تذوق العربي اللفظة المفردة ، بل لا نبالغ إذا قلنا : إنه تذوق الأصوات والحروف الدالة على هذه الكلمة ، ولقد وجدنا نقادنا العرب يخصصون فصلاً كاملاً في كتبهم عن مناسبة الألفاظ والمعاني ومن هؤلاء (السيوطي ، 1998، 41) الذي يقول هذا موضع شريف نبه عليه الخليل وسيبويه وتلقته الجماعة بالقبول قال الخليل : كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدًا ، فقالوا : صرفي صوت البازي تقطيعا فقالوا : صرصر وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان أنها تأتي للاضطراب والحركة نحو النقزان والغليان والغثيان ، فقابلوا بتوالي حركات الأمثال توالي حركات الأفعال ، قال ابن جني : وقد وجدت أشياء كثيرة من هذا النمط من ذلك المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة والجرجرة والقرقرة ، والفعلى إنما تأتي للسرعة نحو البشكى والجمزى والولقى ، ومن ذلك باب استفعل

جعلوه للطلب لما فيه من تقدم حروف زائدة على الأصول كما يتقدم الطلب الفعل وجعلوا الأفعال الواقعة عن غير طلب إنما تفجأ حروفها الأصول أو ما ضارع الأصول فالأصول نحو قولهم طعم ووهب ودخل وخرج وصعد ونزل فهذا إخبار بأصول فاجأت عن أفعال وقعت ولم يكن معها دلالة تدل على طلب لها ولا إعمال فيها وكذلك ما تقدمت الزيادة فيه على سمت الأصل نحو أحس وأكرم وأعطى وأولى فهذا من طريق الصيغة بوزن الأصل في نحو دحرج وسرهف .

كما أننا نجد العرب قد نظروا إلى صفات الصوت من حيث القوة والضعف والاستعلاء أو الضعف ، فافترق الصوت لافتراق المعني ، ومن ذلك ما وقع في أول الكلمة صعد وسعد فجعلوا الصاد لأنها أقوى لما فيه أثر مشاهد يري ، وهو الصعود في الجبل والحائط ونحو ذلك ، وجعلوا السين لضعفها لما لا يظهر ولا يشاهد حسًا إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجد لا صعود الجسم ، فجعلوا الصاد لقوتها فيما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشمة ، وجعلوا السين لضعفها فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين (محمد أحمد العزب ، 1980، 43) .

ولقد كان العرب يشاكلون بين الألفاظ لأصواتها ، وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها ويحتذونها عليها وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره من ذلك قولهم : خضم وقضم ، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان من نحوها من المأكول الرطب ، والقضم لأكل اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها ونحو ذلك وفي الخبر " قد يدرك الخضم بالقضم" أي قد يدرك الرخاء بالشدة واللين بالشظف ، وعليه قول أبي الدرداء يخضمون ونقضم والموعد الله ، اختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث ، ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه والنضخ أقوى منه قال الله سبحانه ﴿ فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ ﴿٦٦﴾ ﴾ ، فجعلوا الحاء لرقتها للماء الخفيف والخاء لغلظها لما هو أقوى منه ، ومن ذلك القد طولا والقط عرضا لأن الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعا له من الدال فجعلوا لقطع العرض لقربه وسرعته والدال الماطلة لما طال من الأثر وهو قطعه طولاً ، قال : وهذا الباب واسع جدا لا يمكن استقصاؤه ، قلت ومن أمثلة ذلك ما في الجمهرة الخنن في الكلام أشد من الغنن ، والخنة أشد من الغنة ، والأنيت أشد من الأنين والرنين أشد من الحنين ، وفي الإبدال لابن السكيت يقال : القبصة أصغر من القبضة، قال في الجمهرة : القبص الأخذ بأطراف الأنامل والقبض الأخذ بالكف كلها (السيوطي ، 1998، 42-43).

أما عن تذوق الحروف فقد ذكر (عباس محمود العقاد ،1988، 45) أن نهاية بعض الكلمات بحروف معينة يدل على معنى معين ، فمثلاً حرف الحاء من الحروف التي تصور معنى السعة

بلفظها ووقعها في السمع ولكن على حسب موضعها من الكلمة ومصاحبة ذلك الموضع للدلالة الصوتية ، وليست دلالتها هذه مصاحبة للفظها حيث كانت من أوائل الكلمات أو أواسطها فالحكاية الصوتية واضحة في الدلالة على السعة حيث يلفظ الفم بكلمات الارتياح والسماح والفلاح والنجاح ...إلخ وما جرى مجراها في دلالة نطقه على الراحة في الضغط والقيد في مخارج الحروف .

فالكلمات قد تشترك في حرف واحد في أولها أو في وسطها وأن هذا الاشتراك قد تكون له قيمته التنغيمية الجليلة التي تزيد من ربطة الأداء بالمضمون الشعري ، فكيفية صياغة الحروف في الكلمة وترتيبها وتداخل أصواتها وتركيبها حتى تصبح قادرة على التعبير والتأثير معًا ، فهذا الجهد من قبل الشاعر لا شعوريًا بحكم ممارسته الإبداع الشعري يقابله جهد الناقد حين يعاود قراءتها كأصوات موحية بالتأثيرات (سامي منير ، 1987، 7) .

ومن ذلك تكرير عين الكلمة نحو فرح وبشر ، فجعلوا قوة اللفظ لقوة المعنى وخصوا بذلك العين، لأنها أقوى من الفاء واللام إذ هي واسطة لهما ومكنوفة بهما فصارا كأنهما سياج لها ومبذولان للعوارض دونها ولذلك تجد الإعلال بالحذف فيهما دونها (السيوطي ،1998، 42).

فالألفاظ إذن لها جانبان جانب صوتي ، وجانب آخر يعبر عن هذا الحرف كتابة ، و لكن بالرغم من أهمية الألفاظ في بناء العمل الأدبي ، فليس لها قيمة في ذاتها ، بل إن قيمتها تتضح في موقعها من النص ، واللفظ من حيث كونه وحدة بناء العمل الأدبي لابد أن ينضوي هذا اللفظ على معني يؤديه ، فالمعني بالنسبة للفظ كالروح بالنسبة للجسد ، فهما متلازمان تلازم الجسد مع الروح في الأشخاص ، ولقد أكد ذلك العتابي في قوله : إن الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرًا أو أخرت منها مقدمًا أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول الرأس إلى موضع يدٍ أو يدٍ إلى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغايرت الحلية (شوقي ضيف ، 1990، 41) .

ولقد حدد البلاغيون شروطًا ثلاثة لفصاحة الكلمة هي : خلوها من التنافر والغرابة ، ومخافة القياس اللغوي ،فالتنافر منه ما تكون الكلمة بسببها متناهية في الثقل على اللسان عبر النطق بها، كما يروي أن أعرابيًا سئل عن ناقته فقال تركتها ترعي الهعخع، ومنه ما هو دون ذلك كلفظ مستشزرات في قول امريء القيس :

غدائرة مستشزرات إلى العلا　　　　تضل العقاص بين مثني ومرسل

والغرابة أن تكون الكلمة وحشية لا تظهر معناها فيحتاج إلى معرفتها إلى من ينقر عنها في

كتب اللغة المبسوطة ، كما روي عن عيسي بن عمر النحوي أنه سقط عن حماره، فاجتمع عليه الناس ، فقال : ما لكم تكأكأتم على تكأكؤكم على ذي جنة افرنقعوا عني ،أي اجتمعتم تنحوا ويخرج لها وجه بعيد كما في قول العجاج:وفاحمًا ومرسنًا مسرجًا ، فإنه لم يعرف ما أراد بقوله مسرجًا حتى اختلف في تخريجه فقيل: هو من قولهم للسيوف سريجية منسوبة إلى قين يقال له سريج يريد أنه في الاستواء والدقة كالسيف السريجي وقيل : من السراج يريد أنه في البريق كالسراج وهذا يقرب من قولهم سرج وجهه بكسر الراء أي حسن وسرج الله وجهه أي بهجه وحسنه ، ومخالفة القياس كما في قول الشاعر الحمد لله العلي الأجلل فإن القياس الأجل بالإدغام وقيل هي خلوصه مما ذكر ومن الكراهة في السمع بأن تمج الكلمة ويتبرأ من سماعها كما يتبرأ من سماع الأصوات المنكرة فإن اللفظ من قبيل الأصوات ، والأصوات منها ما تستلذ النفس سماعها ومنها ما تكره سماعه كلفظ الجرشي في قول أبي الطيب :

مبارك الاسم أغر اللقب	كريم الجرشي شريف النسب

فالجرشي أي كريم النفس (القزويني ، 1998 ، 7-8) .

فاللفظ كمقوم من مقومات العمل الأدبي ينبغي أن يتسم بمجموعة من السمات منها :

- ❖ ائتلاف الحروف معًا .
- ❖ خلو الألفاظ من الغرابة .
- ❖ خلوها من مخالفة القياس .
- ❖ أن تكون اللفظة مستساغة الصوت .
- ❖ أن تكون اللفظة ذات معني تؤديه .
- ❖ ألا تكون اللفظة كثيرة الدوران على الألسنة ، ولا أريد بذلك أن تكون غريبة ، بل أريد أن تكون اللفظة مسبوكة سبكًا جيدًا حتى يظن السامع أنها غير ما أيدي الناس وهي مما في أيدي الناس .
- ❖ أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف .
- ❖ ألا تكون عامية مبتذلة .
- ❖ ألا تعبر الكلمة عن أمر آخر يكره ذكره ، ولم توضع له في الأصل ، فإذا لم يقصد بها المعني الأصلي الذي وضعت لأجله قبحت .

وإذا كان ما سبق يمثل سمات وخصائص كلفظة مفردة فإن لها شروطًا وخصائص إذا تجاورت مع أخواتها ، وهو ما يشار إليه بالسياق ، فالتأليف يؤدي إلى سياق ، والسياق يحوي اشياء كثيرة في فصاحة الكلمة وتأثيرها ، وهذا يشكل وعيًا جماليًا بالكلمة في نطقها أو في استعمالها، ويصبح الجمال الفني قائمًا على معايير الانسجام والتلاحم الدقيق في المعني، والتركيب والتناسب بينهما مع مراعاة الحالة النفسية ، وقد تجتمع الفصاحة بشروطها السابقة في اللفظ المفرد، لكن التأليف المختار في التركيب ، وفي موقعه الإيقاعي ، واتساقه المعنوي واتساع دلالته أو ضيقه يقلل من فصاحته إن لم يستهجن، وقد تكون الكلمة ثقيلة في اللفظ ، أو أن مخارجها متقاربة ، ولكنها في التركيب تستدعيك فلا يؤخذ غيرها، فتمد لك الآفاق في التصور وتجري من الإيقاع مجرى التأثير المتصاعد (حسن جمعة ، 2002، 43) .

ومن شروط فصاحة الكلمة كلفظ مركب ما أشار إليه (القزويني، 1998 ، 13) وأما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف فإن مقامات الكلام متفاوتة ، فمقام التنكير يباين مقام التعريف ، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف ، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل ، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام إلى غير ذلك كما سيأتي تفصيل الجميع وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب وانحطاطه بعدم مطابقته له فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب وهذا أعني تطبيق الكلام على مقتضى الحال هو الذي يسميه الشيخ عبد القاهر بالنظم حيث يقول النظم تآخي معاني النحو فيما بين الكلام على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام ، فالبلاغة صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب وكثيرا ما يسمى ذلك فصاحة أيضا وهو مراد الشيخ عبد القاهر بما يكرره في دلائل الإعجاز من أن الفصاحة صفة راجعة إلى المعنى دون اللفظ .

ومن شروط فصاحة التأليف (شفيع السيد ، 1987، 79-81) ما يلي :

- أن يكون تأليف اللفظة من حروفها متباعدة المخارج ؛ لأن الحروف ما هي إلا أصوات والأصوات تجري من السمع مجري الألوان من البصر ، والألوان المتباينة كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة .
- أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، ويدخل في ذلك كل ما ينكره أهل اللغة ، ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة .

❖ ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره .

❖ وضع الألفاظ بوصفها حقيقة أو مجازًا ، لا ينكره الاستعمال ولا يبعد فيه ، وتحت هذا الشرط يندرج حسن الاستعارة ، وحسن الكناية .

❖ المناسبة بين اللفظين عن طريق الصيغة ومن طريق المعني ويندرج تحت هذا الترصيع والجناس.

بهذا تلقينا مفهوم الفصاحة للفظة في كونها مفردة وكونها مؤتلفة مع مفردات أخري ، تبعث على الشعور والإحساس بالجمال الفني ، فأول ما يلقانا من العمل في البداية الكلمة ، وهذه الكلمة تحمل شحنة عاطفية تعبر عن تجربة الأديب شاعرًا أو كاتبًا ، ولكن لا تتحقق لهذه الكلمات الحيوية ولا يبث فيها الروح فتستوي كائنًا حيًا ينشط لاستجلاء هذه التجربة إلا إذا أخذت هذه المفردات برقاب بعضها البعض ، فاستوت عملاً أدبيًا كامل التكوين والبناء ، ولن يتحقق هذا البناء إلا إذا اتسمت الكلمات بسمات وشروط تعين في إشادته وبنائه .

2- المقومات الأسلوبية :

يعد العمل الأدبي خطابًا أو رسالة من نوع فريد يحاول المبدع كمنتج بثها في نفس وعقل المتلقي ، وفي ضوء طبيعة هذا العمل يتحدد الأسلوب الذي يسم هذا العمل ، ولقد ذهب جاكبسون إلى أننا لا يمكننا تعريف الأسلوب خارج نطاقه اللغوي كرسالة ، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس ، وحمل المقاصد إليهم ، فالرسالة تخلق الأسلوب إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن الوظيفة الشعرية هي التي تغلبت فيه ، فهو خطاب مركب في ذاته ولذاته (عدنان ذريل ، 2000 ، 45)

يعرف الأسلوب بأنه يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيًا على المستمع أو القارئ ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية بين العناصر التعبيرية التي تلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة (صلاح فضل ،1992، 86).

فالأسلوب هو طريقة الكاتبة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو الضرب من النظم والطريقة فيه (أحمد الشايب ،2000، 44).

فالأسلوب هو أداة من أدوات الكاتب الموهوب الذي يمسك بآلة الصناعة ويحسن سياسة الأسلوب ، يجيد اللعبة ويستخدم الأدب استخدامًا وظيفيًا رائعًا بحيث يكون رديفًا لوظيفة اللغة في عملية الاتصال والتواصل ، ومن مهمات الأسلوبيات كشف السمات الأسلوبية للغة الأدب ، ثم رصدها لمعرفة كمية التأثير والتأثر ونوعيته عند المتلقي (مازن الوعر ، 1994، 148-149) .

ويختلف الأسلوب باختلاف الفن الأدبي ، ويختلف باختلاف الغرض الذي ينظم فيه الشاعر أو يكتب فيه الأديب ، ويعد الأسلوب ملكًا لصاحبه ، ولذا فقد عد العرب من أخذ المعني الذي حواه الأسلوب سارقًا ، ومن أخذ لفظه سارقًا كذلك ، واعتزوا بملكية الأسلوب اعتزازًا قويًا حتي كان باب السرقات الأدبية من أكبر أبواب النقد الأدبي عند العرب ، كما أن العرب قد أشادوا بقيمة الأسلوب أيما إشادة ، حتى جعلوا نصيب الأسلوب في الفضل أكثر من نصيب المعني ، لأن الوجدان يتأثر بالصياغة تأثرًا بالغًا ، وعقدوا مشابهة بين صانع الكلام وناسج الديباج وصائغ الشنف والسوار ، فالديباج إذا نسج والذهب إذا صيغ شنفًا أو سوارًا تضاعفت قيمته وحلا في العين منظره (أحمد بدوي ، 1996، 452) .

وعليه فالأسلوب يختلف باختلاف الموضوع الذي يكتب فيه ، حيث إننا لو نظرنا إلى مادة من المواد العلمية (كالرياضيات أو الكيمياء أو البيولوجي) وحاول الباحث أو الطالب أن يكتب مقالاً في هذه المادة فعليه أن يلتزم بشروط الكتابة العلمية ، وأهمها الوضوح الشديد ، والدقة في اختيار المفردات اللغوية في أماكنها السليمة ، والاعتماد على المصطلحات التي ترتبط بالمجال المتحدث عنه ، وهذا ما يسمي بالأسلوب العلمي ، أما إذا تحدثنا عن الأدب وموضوعه يدور حول موضوعات تمس شغاف قلب الأديب ، فإن معيار الأسلوب سيختلف ، إن الأسلوب يفترض على الأديب أن يأتي بمفردات ذات صبغة إشعاعية ، حيث ينتشر شعاع هذه الكلمات في كافة أرجاء العمل الأدبي ، حيث تحمل هذه الكلمات دلالات متعددة ، تختلف باختلاف تفسيرات المتلقي لهذا العمل ، كما أن الأسلوب يختلف باختلاف الكاتب ، حتى قيل إن الأسلوب هو الأديب ، ولا نبعد عن الحقيقة إذا قلنا إن الأسلوب أشبه ما يكون بالبصمة للأديب يعرف بها ، فأنت تستطيع أن تميز أسلوب العقاد ؛ لأن له سمات تفرقه عن أسلوب طه حسين ، وهذا الأسلوب يفرقه عن أسلوب الرافعي ، وهذا يسمي بالأسلوب الأدبي ، وقد يعتمد العالم عند الكتابة في موضوع علمي أكاديمي على أسلوب وسط بين الأسلوبين السابقين فيغلف المادة العلمية الجافة بغلاف من الكلمات الأدبية ، وذلك لكي ينقل المعلومات العلمية بشكل يساعد على استيعابها ، وهذا الأسلوب يسمي بالأسلوب العلمي المتأدب .

لقد اشترط النقاد للأسلوب شروطًا ثلاثة هي :

(أ) صحة الأسلوب :

إن الأسلوب الصحيح هو الأساس للكتابة الجيدة أو التحدث الجيد، ولذا ينبغي استعمال الكلمات التي يتكون منها الأسلوب استعمالاً صحيحًا ، وكذلك استخدام أدوات الربط بين هذه

الكلمات استعمالاً صحيحًا، فلا يقدم ما حقه أن يؤخر ، ولا يفصل بين ما حقه عدم الفصل إلى آخر هذه الأمور التي يؤدي وجودها في الأسلوب إلى اضطراب المعني ، وينبغي أيضًا لكي يكون الأسلوب صحيحًا أن تسمي الأشياء بمسمياتها ، فلا يجوز الإتيان بكلام عام يحتمل أكثر من معني ، فإنه بهذا لا تتم الفائدة ، وذلك إذا لم يكن هذا الكلام العام مقصودًا ، أما إذا قصد المتكلم ذلك فلا بأس حينئذٍ ، مع مراعاة القواعد المقررة في الألفاظ من حيث التذكير والتأنيث ، والإفراد والتثنية والجمع (عبد الواحد علام ، 1997، 197) .

(ب) وضوح الأسلوب :

يعد وضوح الأسلوب شرطًا أساسيًا لجودته ، لأن الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح يفوت الغرض منه ، وتكون اللغة واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة غير مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال ، وينبغي عدم الإفراط في الكلمات الغريبة، وفي عدم الإكثار من المجازات ، لن استعمال هذه الكلمات والمجازات بكثرة سينتج أثرًا هزليًا ، كما ينبغي القصد في استعمال الكلمات الغامضة ، لأنها مشتركة بين معاني كثيرة (محمد غنيمي هلال ، د .ت، 116) .

(ج) قوة الأسلوب :

وتنشأ القوة في الأسلوب من عدة أمور منها (أحمد بدوي ، 1996، 474-475) :

- استخدام الخيال .
- استخدام الكلمات الطريفة التي لم تمتهن بكثرة الاستعمال ، فكلمة الإلحاف مثلاً تكسب العبارة قوة لا تكتسبها من كلمة الإلحاح .
- أن ينهج الأسلوب في تكوينه هذا المنهج الذي فصلت قواعده في علم المعاني ، فإننا إذا تعمقنا هذه القواعد المستنبطة رأيناها تبين أسباب قوة الأسلوب .

(د) دقة الأسلوب :

هي أن يتجنب ما لا مبرر له من ابتذال أو سمو ، ولغة الشعر والأدب عمومًا يجب أن تكون بريئة من كل ابتذال ، وعلى الشاعر والأديب أن يعمد إلى الألفاظ الشائعة ، لأنه في مقام إثارة الانفعالات ، كما أن عليه توخي الدقة في التعبير ، وعدم التكرار إلا لضرورة .

(هـ) جمال الأسلوب :

وذلك بأن يستخدم الألفاظ التي تشيع الجمال في العمل الأدبي وذلك من استعارة ، وكناية ومجاز وترصيع ، ومحسنات ، وذلك لسبب بسيط وهو أن الأديب لا يتحدث حديثًا عاديًا ، ولكنه

يتحدث حديثًا جماليًا معتمدًا على ما يرسمه من صور ولوحات فنية قائمة على الربط بين الألفاظ والجمل بروابط إبداعية جمالية ، وكل هذا بغرض إثارة الجمال في نفس المتلقي وإحياء هذا الجمال في نفسه ، وكل هذا من خلال توظيفه لمقومات فن الأدب القائم على استخدام الكلمة الجميلة معني ، والجميلة جرسًا ، والصور والأخيلة التي تمكنه من إشاعة هذا الجمال في كل جزئية من جزئيات العمل الأدبي .

3- المقومات الفكرية :

هي المعاني الذهنية التي تنقل إلينا بواسطة اللغة ، والفكرة هي العنصر العقلي في النص ومظهر فكر الأديب وثقافته وعليها يستند في إظهار ما يريد أن يقوله نحو التجربة التي مر بها وهي عنصر أساسي لابد منه (أحمد عبده عوض ، 1992، 150) .

والفكرة ضرورية للأدب ، فالأدباء ليسوا بلابل يغنون الشعر بدون أفكار ، بل هم دائمًا يتكلمون بمعانٍ ، وهذا ما يفرق بين الأدب والموسيقي ، فهي تؤثر فينا مباشرة ولا نحتاج إلى فهمها ، بل إن كثيرين يقبلون عليها غير آبهين بفهمها ، أما الأديب فلابد له من عرض أفكار تفهم، لأنه يحدثنا ويكلمنا ، فلا يتكلم بكلام لا يفهم ، بل دائمًا يصلنا كلامه بأفكاره وآرائه المختلفة (شوقي ضيف ، 1999، 14) .

وليس المقصود بهذه الأفكار أن تكون جامدة خالية من الشعور والإحساس فالمهم أن تصبح هذه الحقائق شعورية وأن تتجاوز المنطقة العقلية الباردة إلى المنطقة الشعورية الحارة ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية ، على أن للأدب حقائقه الأصيلة العميقة بل إن الأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال (سيد قطب ، 1990 ، 11) .

فالأدب الذي ينقصه الفكر أدب خامل ضعيف ، لأنه لا يضيف إلى حصيلة خبراتنا خبرة جديدة ولا يمدنا بمعلومات وحقائق عن الكون والناس ، وللفكرة الجيدة عدة مقومات هي :

(أ) جدة الأفكار :

يفضل في الفكرة أن تكون جديدة غير مألوفة ، ولكن ليس من الضرورة أن تكون هذه الفكرة غير مسبوقة ، وذلك لسبب وهو أن كل الأفكار التي تثار في الأدب أفكارٌ تقليدية قديمة غير مخترعة ، ولكن الأديب يصب عليها من عواطفه ما يجعل هذه الفكرة تستهوينا وتأسرنا ، كما أنه يربط بين الأفكار بطريقة إبداعية جديدة ، كل ذلك يجعلنا نقبل على العمل الأدبي لنقرأه ، أو نفر منه فنتركه ، فمعني الجدة إذن هي جدة التناول ، والطرافة في عرض الموضوع .

(ب) ترابط الأفكار :

يقصد بالترابط ورود الأفكار في نسق فكري متسلسل ، فكل فكرة تمثل سابقة ولاحقة في آن واحد ، سابقة لفكرة تالية تمهد لها ، ولاحقة لفكرة سابقة نتيجة لها ، وبالتالي تأخذ هذه الأفكار برقاب بعضها البعض ، بشكل يعين في اكتمال بنيان العمل الأدبي ، ويظهر هذا البنيان في شكل كلي مترابط ، بحيث لو سقطت منه فكرة ، بل لا نبالغ إذا قلنا إنه إذا سقطت منه كلمة تصدع البنيان ، بل انهار وذلك لوجود فجوة في هذا النص ، وهذا يستدعي من الأديب الحرص الشديد عند تشيد هذا البناء ، وذلك بأن يعرض أفكارًا منطقية ، وعليه وهو يعرضها أن يربط بين أطرافها برباط وثيق ، ولن يتسنى للأديب ذلك إلا من خلال محافظته على تماسك العمل الأدبي ويتم ذلك باستخدامه أدوات الربط المختلفة ، واستخدامه علامات الترقيم في أماكنها المناسبة ، مع تمسك الأديب على وحدة العمل الأدبي ، ونقصد بذلك الوحدة العضوية لهذا العمل .

(ج) صحة الأفكار :

الأدب بصفة عامة لا يتعامل مع حقائق وقوانين وقواعد أو أدلة وبراهين ، ولكنه يتعامل مع موضوعات تمس الحياة بكافة أبعادها النفسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والإنسانية ، ونحن لا نقصد بصحة الأفكار هنا ما يرادف الصحة العقلية أو العلمية أو الحياتية أو أي نوع من أنواع الصحة ، فالأدب غايته غير ذلك ، ولكن تقاس صحة الأفكار في الأدب بمدى مطابقته لغرض الفن ذاته ، ولذلك فلا ضير من أن يحوى العمل الأدبي بعض الأفكار الخاطئة ، ولذلك شاعت مقولة في النقد الأدبي وهي أن أصدق الشعر أكذبه ، ومما يدلل على ذلك قول بعض أهل الأدب عندما سئل عن أشعر الناس فقال : من أكرهك على هجو ذويك ومدح أعاديك ، تستحسنه وتحفظ ما فيه عليك، وهذا هو قول أبي الطيب المتنبي :

وأسمع من ألفاظه اللغة التي يلذ بها سمعي ولو ضمنت شتمي

ولكن هذا القول ليس مبررًا لعدم الصحة في الأفكار ، بل يفضل أن تكون الأفكار صحيحة عقليًا ومنطقيًا ، وتقدم في نفس الوقت في قالب أدبي وفني رفيع ، وهي معادلة صعبة تحتاج إلى مبدع يعرف جيدًا أصول صنعته .

(د) واقعية الأفكار :

ينبغي أن ترتبط الأفكار بالحياة العامة ، وما يجري في هذه الحياة من أحداث ووقائع تتصل اتصالاً مباشرًا أو غير مباشر بحياة الإنسان فوق هذه الأرض ، وهذا لا يعني نقل الحقائق كما

تلتقطها آلة التصوير أو الكاميرا ، ولكن لابد من تحوير هذه الحقائق بما يتلاءم مع طبيعة الأدب ، والتي يضفي عليها من مشاعره وتجاربه وتفسيراته ، وحينما طرح واقعية الأفكار لا يقصد بذلك أننا نفي التجارب الخيالية مثل : رحلات الشعراء إلى أودية الجن والشياطين مثلاً ، أو الرحلة إلى الفردوس بزعم أن ذلك يتنافي مع الواقعية ، ولكن ما نقصده هو واقعية الحدث من الناحية النفسية ، بمعني هل أحس الأديب بهذا الحدث حقًا ؟ حتي ساعده إحساسه في نقله للمتلقي بصدق فني وإحساس معبر عن هذه التجربة الشعورية .

(هـ) اتساع الأفكار :

يقصد باتساع الأفكار أن تكون هذه الأفكار أفكارًا ثرية ، قابلة للتأويل ، بحيث يتسع معني هذه الأفكار باتساع قراء العمل الأدبي ، فكل قارئ يضفي على النص من خبراته وثقافته ما يجعل هذا النص نصوصًا متعددة وليس نصًا واحدًا .

(و) سمو الأفكار :

والمقصود بهذا السمو أن تكون الأفكار التي يدعو إليها الأدب أفكارًا تليق بالإنسان التواق إلى تجاوز أوضاعه الراهنة ، والخروج إلى أوضاع أفضل ، فالفكرة السامية هي التي تسهم في الرفع من قدر الإنسان، وهي أجل قيمة ، وأطيب صدى من الأفكار الداعية إلى التبذل والسفه ، أو الواقفة موقف اللامبالاة من الإنسان في معترك عيشه (أحمد أبو حاقة ، 1988، 288-289) .

4- المقومات العاطفية :

الأدب فن يقوم على عنصرين أساسيين هما : قيمة شعورية ، وقيمة تعبيرية ، فالعواطف مقوم أساسي من المقومات الأدبية ، وهي التي تدفع الكاتب أو الأديب لإبداع عمله ، فإذا خلا الأدب من العواطف والمشاعر فلا يعد أدبًا ، وإنما كان شيئًا آخر غير الأدب ، فالشاعر أو الكاتب حينما يؤلف عملاً ما يؤلفه وهو مغلف بشحنات عاطفية ، تعبر عن نفسية قائلها من جهة ، والمبدع يريد إثارة هذه العواطف والانفعالات لدى المتلقي من جهة أخرى .

وهي عبارة عن مجموعة الأحاسيس والانفعالات والمشاعر التي تسود في العمل الأدبي ، أو هي الحالة الوجدانية التي يشترك الناس فيها جميعًا فيما يسمونه فرحًا أو خجلاً وما إلى ذلك ، كما أن العواطف صالحة لأن تكون موضوعًا للأدب ومنها عواطف يشترك فيها الناس جميعًا وأخرى خاصة (شوقي ضيف ، 1999 ، 13) ، وترجع أهمية العواطف في المجال الأدبي باعتبارها وسيلة وأداة هامة من الأدوات التي يعتمد عليها الأديب في إبداء وإظهار انفعالاته

وأشجانه والتعبير عنها تعبيرًا صادقًا ، وبالنسبة للمتلقي يجد فيها نفس الإحساس ونفس الشعور الذي أورده الأديب في الأثر الأدبي .

ولقد حاول ابن رشيق القيرواني حصر هذه الانفعالات في أربعة أنواع هي : الرغبة والرهبة والطرب والغضب ورأى أن أغراض الشعر تنبعث عنها ، فمع الرغبة يكون المدح والشكر ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب (أحمد بدوي ، 1996، 503) .

ولقد ذكر النقاد للعاطفة مجموعة من المقومات هي :

(أ) صدق العاطفة :

ويراد بصدق العاطفة أن تنبعث عن سبب صحيح غير زائف ولا مصطنع ، حتى تكون عميقة تهب للأدب قيمة خالدة ، فموت الابن يبعث الحزن العميق والرثاء الحار ، وانتصار الحق يثير فرحًا قويًا ، والمنظر الجميل يوقظ الإعجاب الحق والوصف البديع ، ولذا ينبغي أن يبتعد الصدق العاطفي عن هذه المبالغات المحيلة مثال ذلك قول أبي نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى أنه ... لتخـافك النطفُ التي لم تخلقِ

أو التي يهذر بها ابن هانيء مثل قوله :

ما شئت إلا ما شاءت الأقدارُ ... فاحكم فأنت الواحد القهارُ

فالصدق هو الذي يكتب للعمل الأدبي الخلود ، وليس المقصود بالصدق ما هو مضاد للكذب أو الصدق الواقعي ، ولكن المقصود به هو الصدق الفني أي أصالة الكاتب في تعبيره ، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة ، وهذا الصدق الشعوري أو الفني أو الأصالة هي أساس تقدم الفنون جميعًا (محمد غنيمي هلال ، د .ت، 214).

(ب) قوة العاطفة :

يرتبط بصدق العاطفة ارتباطًا عضويًا قوة العاطفة ، والمقصود بقوة العاطفة قدرة النص الأدبي على استثارة عواطف القراء والمتلقين ، بحيث توجد حالة من التوحد بين شعور المبدع وشعور المتلقي ، وليس المقصود بقوة العاطفة هنا ثورتها وهياجها فقد تكون العاطفة الهادئة الرزينة أوقع أثرًا وأقوى وأدعى إلى التأمل ، ولقد حدد (أحمد الشايب ، 1999 ، 195) مجموعة من المقاييس لقوة العاطفة هي كالتالي :

- الاختلاف الظاهر بين طبائع العواطف في درجة القوة ، فعاطفة حنان وإشفاق ، وعاطفة إجلال وحب فهذه منها الحاد الإيجابي ، وتلك منها العميق ، فكيف نجد لها مقياسًا واحدًا ؟! .

❖ أن كثيرًا من العواطف التي تملك نفوس القراء إنما تنشأ من العواطف الشخصية لكل منهم، فأحدهم يهتاج للحماسة ، والثاني يرتاع بالوصف الجميل ، والثالث بالنسيب الرقيق .

ولقد عرف العرب قوة العاطفة فقد روي بعضهم أنه أدرك ما لشعر شاعر من التأثير في النفس حتى يختلط بالقلب ، ويمس شغافه ، ومن ذلك أنه قد ذكر شعر الحارث بن خالد وشعر عمر بن أبي ربيعة عند ابن أبي عتيق ، ففضل بعض الجالسين شعر الحارث ، فقال لهما ابن أبي عتيق : بعض قولك يابن أخي لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب وعلوق بالنفس ودرك للحاجة ليست لشعر وما عصي الله جل وعز بشعر أكثر مما عصي بشعر ابن أبي ربيعة فخذ عني ما أصف لك أشعر قريش من دق معناه ولطف مدخله وسهل مخرجه ومتن حشوه وتعطفت حواشيه وأنارت معانيه وأعرب عن حاجته (أبو الفرج الأصفهاني ، د.ت ، 117) .

(ج) ثبات العاطفة :

ويقصد بثبات العاطفة استمرار سلطانها على نفس المنشيء ما دام يشعر أو يكتب أو يخطب ، لتبقي القوة شائعة في فصول الأثر الأدبي كله لا تذهب حرارتها ، وبهذا يشعر القارئ أو السامع ببقاء المستوى العاطفي على روعته مهما يختلف درجته باختلاف الفقرات والأبيات ، أما أن يوقظ الأديب عقله وينيم شعوره أثناء ما يقول فذلك يسقط بقسم من فنه إلى درجة فاترة منبوذة ويترك القارئ يرعد من البرد ، وإن كان يمشي في النور ، فالخطبة الحماسية التي تتجه إلى العاطفة التي تبعثها والإرادة تحركها يجب أن تحتفظ بمستواها الصارم الدافع إلى حد ما (أحمد الشايب، 1999، 197) .

ولعل قصور الأديب في الحفاظ على عاطفته حية مستعرة في أثناء نظمه أو كتابته للعمل الأدبي يرجع إلى أحد السببين التاليين هما :

- عدم بقاء العاطفة حية في نفس المنشيء طول مدة الإنشاء .
- اهتمامه بالتحبير اللفظي ، والضخامة الكلامية في غير صدق فينزوي الشعور أو العاطفة جانبًا، ويصبح العمل الأدبي مجرد بهرجة لفظية قلما تعبر عن شعور صادق .

(د) تنوع العاطفة وسعتها :

العواطف الإنسانية عواطف متعددة ومتنوعة فهناك الفرح والحزن والتفاؤل والتشاؤم ، والحماسة والحب إلى غير ذلك من ألوان العواطف ، والأدب الجيد هو الذي يستثير هذه العواطف من جهة ، ويطهرها في نفس المتلقي من جهة أخري ، ولذا ينبغي أن تتعدد العواطف بتعدد

المجالات والموضوعات الحياتية ، كما أنها تتعدد بتعدد الأدباء ، فتعدد العواطف ينبغي أن يكون من الإحاطة بحيث يستوعب هذا القدر الهائل من الانفعالات ، بحيث يرغب في العواطف النبيلة ويرفع من شأنها ، وينفر من العواطف الرذيلة فيقومها ويهذبها .

(هـ) روعة العواطف :

هي ما نقف حيالها معجبين ، فتعترينا الدهشة والإكبار أمام عظمتها ، والعاطفة الرائعة عاطفة جليلة تتجاوز العادي والمألوف لتصبح ضرباً من التفوق ، مثل هذه العواطف تصحبه عادة أبهة وفخامة في المواقف ،وقوة في العمل (أحمد أبو حاقة ، 1988 ، 295) .

(و) سمو العواطف :

إن عواطف البشر نوعان : عواطف سامية ترفع من شأن صاحبها، وتدفعه إلى نوع من السلوك المثالي مع نفسه أولاً ومع مجتمعه ثانيًا، وهذه العواطف مثل : عاطفة الحب ، والعطف، والإخاء والإيثار، والإخلاص ، والصدق ، والتعاون ، والرحمة ، وعواطف مبتذلة منحطة وهي التي تهوي بالنفس الإنسانية إلى الدرك الأسفل، وهذه العواطف مثل الكره، البغض، الحسد، الانتقام ، الأثرة ، البخل إلى غير ذلك من أنواع العواطف ، وهذا لا يعني أن يكون الأدب صفحات محبرة من النصائح والوصايا الأخلاقية ، ولكن العبرة في الأدب هو التعبير الجميل .

5- المقومات الخيالية :

الخيال هو القدرة على رؤية ما لا يرى ، واستحضار ما ليس حاضرًا ، والتأليف بين المشاهد المتعددة بطريقة تجعل القارئ يتأثر ويشارك في الرؤى ، وينتقل إلى عوالم غير عالمه الواقعي ، والخيال انفتاح في الذهن على رحابة واسعة في ميادين الحياة الإنسانية ، ومن فجاج الكون على تنوعها وأبعادها ، هو شريط يعرض به الأدباء على قرائهم صورًا من خوالي الأيام وحاضرها ومستقبلها ، ومن معايش الشعوب ومقدراتهم وخصائصهم في التفكير والتنظيم والتعامل (أحمد أبو حاقة ، 1988 ، 296) .

هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم وهم لا يؤلفونها من الهواء وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها ، صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وخلقهم ، فالخيال عند الأدباء يقوم على شيئين هما : دعوة المحسات والمدركات ، ثم بناؤها من جديد (شوقي ضيف ، 1988 ، 167) .

فالخيال هو القوة التي تجسد المعاني والأشياء والأشخاص وتمثلها أمامنا حتى تثير مشاعر القارئ وأحاسيسه ويلاحظ هذا الخيال في لغة الأدباء التصويرية في التشبيه والمجاز والكناية والاستعارة ، فالأدباء لا يعبرون عن المعاني التي في نفوسهم تعبيرًا مجردًا كما يعبر عنها العلماء بل يعبرون عنها تعبيرًا تصويريًا ولعل أهم أنواع اللغة التصويرية التشخيص إذ يشخص الشاعر المعاني والأشياء ويجعلها تعيش بيننا حية متحركة لها أيد وأرجل وروح وجسم ولها عقولنا وعواطفنا وأفكارنا (شوقي ضيف ، 1999 ، 15) .

فالخيال هو القوة التي تضفي على العمل الأدبي قوة وحيوية نابعة أساسًا من شعور الأديب وإحساسه ، ونحن نرى في صفحة الكون المنظور كثيرًا من المشاهد والرؤى التي لا نهتم بها ولا نأبه بأهميتها ، ومن دلائل ذلك مجيء فصل الخريف الذي يعري الأشجار من أحلي وأبهى حلتها ، ثم يأتي فصل الربيع الذي يكسوها جلبابًا من سندس أخضر ، نرى هذا المنظر ونرى المنظر السابق ، ولكن لا نهتم به أو لا نعيره اهتمامًا ، ثم يأتي أديب فتلتقط عدسته هذا المنظر وذاك ، فينظم فيه قصيدة ، أو يكتب عنه قصة تستولي على شعورنا وتأسره ، لا لشيء إلا لأن الأديب قد خلع عليها من شعوره ووشاها بحلي الخيال من صور وتشبيهات تبعث في العمل الأدبي الروح التي تضفي عليه الحيوية والجمال .

وللخيال مصادر متعددة يستمد منها قوته وغزارته وتساعده على الانطلاق والتحليق وتتمثل هذه المصادر فيما يلي (عبد الحميد حسين ، 1964 ، 101-102) :

1- المعلومات وغزارتها .

2- الوجدان ونصيبه من التأثر والحساسية وقوة الاستجابة .

3- الحرية التي يحس الإنسان في كنفها أن عقله يسبح في عالم يغمره النشاط والإقدام ومجافاة التوجس والخوف .

وثمة ارتباط بين العاطفة والخيال فهو الذي يصورها ويبعث مثلها في نفوس القراء السامعين وقوته مرتبطة بقوتها ، فإذا كانت صادقة قوية أنشأت خيالاً رائعًا وإن كانت سقيمة أو مصطنعة كان الخيال هزيلاً سخيفًا (أحمد الشايب ، 1999 ، 223) .

وللخيال أنواع ثلاثة هي :

(أ) **الخيال الإبداعي** Creative Imagination:

وهو عرض أمر من الأمور لا وجود لها في خراج الحياة ، وإنما توجد عناصر هذا الأمر مفرقة

في الحياة ، أو هو تأليف العناصر المعروفة من قبل ، فإذا كان تأليفًا اختياريًا لصورة جديدة سمي خيالاً ابتكاريًا ، وبذلك يكون الخيال الابتكاري هو الذي تختار عناصره من بين التجارب السالفة ، وتؤلفها مجموعة جديدة ، فإذا كان التأليف استبداديًا أو سخيفًا سمي وهمًا Fancy مثل شخصيات قصص أبي زيد الهلالي ، وألف ليلة وليلة ، وهذا ما يدعي بأحلام اليقظة (أحمد الشايب ، 1999، 24)

وإذا كان الخيال الابتكاري له قيمة في الحياة فإن الوهم قليل القيمة أو لا قيمة له في الأدب ، وإنما هو لون من ألوان التسلية ، وقد فرق النقاد بين الوهم والخيال ، وذهب أكثرهم إلى أن الوهم هو الصورة الدنيا من الخيال ، ولقد ذكر ريتشاردز أن كولردج قد ميز بين الخيال والوهم ، وفي رأيه أن القوتين لا تتضادان بل تتكاملان ، وأنه لابد للخيال من مرحلة أولي وهي الوهم ، ويتميز الخيال بأنه قوة موحدة مركبة ، أما الوهم فهو قوة جمع وحشد وجلب صور متباينة لشبه فيما بينها لا تجمعها علاقة طبيعية أو خلقية ، وإنما تفسيرها المصادفة والاتفاق بينما يجمع الخيال الصور والمشاعر جمعًا لا تنافر فيه (طه عبد الرحيم ، 1983، 165-166) .

(ب) **الخيال التأليفي** Associative Imagination:

الخيال التأليفي يتناول من الواقع المحسوس مادته ، إنه يمزج بين أشياء متنوعة ، من هذه المادة المحسوسة ، وتخرج منها صورًا جديدة ليست في العالم الواقعي مثلما فعل ابن الرومي حين شبه النساء بالحدائق في قصيدته التي مطلعها :

أجنت لك الوجدَ أغصانٌ وكثبانُ   فيهن نوعان تفاحٌ ورمانُ

فالخيال التأليفي هو أن تصف ما يثره فيك منظر من المناظر ، ولنقرب المعني إلى ذهن القارئ الكريم هي أنك تسير في طريق فرأيت طفلاً صغيرًا يحمل حقيبته ، ويسير في طريق ذاهبًا إلى مدرسته ، وفجأة جاءت سيارة فدهمته وتناثرت حقيبته وما بها من كتب وأدوات ، لا شك أنه منظر مؤلم للغاية ، ولكن حينما تمسك بالقلم لتصف هذا المنظر فأنت لا تصفه مجردًا وإنما تؤلف صورة هذا الحادث في نفسك، أو أن تضع نفسك موضع أحد والديه الذي كان يمثل لهما الأمل، وإشراقة المستقبل بكل ما فيه من أحلام وآمال ، أي أنك تصف أثر هذا الحدث في نفسك ، ووقعه عليك.

(ج) **الخيال التفسيري** Interpretative Imagination:

ويسمي هذا النوع باسم الخيال البياني ، ومعناه أن الشاعر يريد أن يفسر عاطفته إزاء أمر ما، ويريد أن ينقل إليك إحساسه ومشاعره كي تحس كما أحس هو تمامًا ، فيأتي لك بصور تستطيع أن تنقل إليك هذا الإحساس وذاك الشعور (أحمد أبو حاقة ، 1988 ، 298) .

والخيال التفسيري أو البياني هو النوع الذي عني به علم البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل وعقلي ، وخذ مثلاً للتشبيه في القرآن الكريم فإنك تري أنه ليس الحس وحده هو الذي يجمع بين المشبه والمشبه به ، ولكنه الحس والنفس معًا ، بل إن للنفس النصيب الأكبر والحظ الأوفر ، والدليل على ذلك قوله تعالى ﴿ وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ ﴿٣٩﴾

فهذا القمر بهجة السماء وملك الليل لا يزال يتنقل في منازله حتى يصبح بعد هذه الاستدارة المبهجة ، وهذا الضوء الساطع الغامر الذي يبدد ظلمة الليل ويحيل وحشته أنسًا يصبح بعد هذا كله دقيقًا نحيلاً محدودًا لا تكاد العين تتنبه إليه، وكأنما هو في السماء كوكب تائه لا أهمية له، ولا عناية بأمره، أو لا تري في كلمة العرجون ووصفها بالقديم ما يصور لك هيئة الهلال في آخر الشهر، ويحمل في نفسك ضآلة مرآه (طه عبد الرحيم ، 1983، 170) .

يتجلي الإبداع في الخيال في ثلاثة مظاهر أساسية هي :

❖ **التصميم الإبداعي** : ويعني أن تكون الفكرة عليها مسحة من الجدة والطرافة هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أن تكون هذه الفكرة قابلة للتشعب والارتباط بمختلف مناحي الحياة .

❖ **التصوير البلاغي** : فالصورة الأدبية واحدة من الأدوات التي يستخدمها المبدع لينقل من خلالها أفكاره وآراءه ، ومشاعره، وأحاسيسه إلى الآخر من تشبيه واستعارة وكناية ...إلخ .

❖ **التجريد** : ويراد به سعة النظر ، والنفاذ إلى ما وراء الحس ، والغور في أعماق النفس الإنسانية لاكتشاف ما تنطوي عليه من أسرار وخفايا ، فتعرفه على هذه النفس يكشف أمامه خضمًا من الأفكار والرؤي التي يوظفها توظيفًا جماليًا في أعماله .

أما عن مقاييس الخيال الأدبي الجيد (أحمد الشايب ، 1999 ، 223) فتتمثل فيما يلي :

❖ قوة الشخصيات المبتكرة وملاءمتها للغرض الذي ابتكرت لتمثيله .

❖ قوة التشابه بين المشاهد الخارجية ، وما توحي به من انفعالات ، ثم ما تبعثه من عواطف .

❖ جمال تصوير الطبيعة ، وذلك الجمال الذي يجعلنا نعشقها ونتأمل محاسنها ونتفهم أسرارها .

❖ الجدة أو الصور البيانية حتى لا تكون مبتذلة أخلقها طول الاستعمال .

❖ القدرة على إبراز المعاني بحيث تتراءى كأنها محسة أو مجسمة .

6- المقومات التصويرية :

اللغة التصويرية هي أسمي الأساليب التصويرية ، ونقصد به التشبيه ، والمجاز أي تلك الكلمات والتعبيرات التي يظهر فيها الخيال تصويرًا جليًا واضحًا أو مبهمًا غامضًا ، على حسب

مشيئة صانعها ، ولا يأتي الغموض في هذه اللغة إلا من مزج المجازات وخلطها فلا تستطيع تبينيها في وضوح، أو في العبارات نفسها فتكون مبهمة لا تؤدي ما تحلمه وتقصر دونه ، أو من خلط المجازات بنوع من اندفاع الفكر ، وهو دافع تبرزه الغاية في تأكيد الصورة وتقريرها (شوقي ضيف ، 1999، 25) .

التصوير الأدبي يعني ببساطة ارتفاق الخيال وتلوينه بألوان أسلوبية تنحصر في الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل ، فالتكوين اللفظي يتضمن معنى خياليًا يكسب الأسلوب الأدبي تلوينًا جميلاً يجعل المجاز حينئذٍ أبلغ من الحقيقة بمعنى أن العبارة ذات المجاز أفضل من العبارة نفسها إذا التزمت طريق الحقيقة (عبد الرءوف أبو السعد ، 1985، 404 .

فالصورة الأدبية عبارة عن صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية ولكنها أيضًا شحنت منطلقة إلى القارئ عاطفة شعرية خالصة وانفعالاً (محمد حسن عبد الله ، 1981، 32) .

ويري (أحمد الشايب ، 1999 ،259) أن الصورة الأدبية لها معنيان :

المعنى الأول : هو ما يقابل المادة الأدبية ويظهر في الخيال والعبارة .

المعنى الثاني : هو ما يقابل الأسلوب ويتحقق بالوصف وهذه تقوم على الكمال والتأليف والتناسب.

فالصورة الفنية واحدة من الأدوات التي يستخدمها الأديب في بناء عمله وتجسيد الأبعاد المختلفة لتشكيل رؤيته الأدبية ، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في تشكيل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره وإذا كان الشاعر الحديث بشكل عام يستخدم إلى جانب الصورة أدوات وتكنيكات شعرية أخرى فإن هناك من الاتجاهات الشعرية الحديثة ما يعتمد اعتمادًا أساسيًا على الصورة كالسريالية .

ويستمد الأديب مكونات صورته من الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر ولكن الأديب لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية ، إنه يدخل معها في جدل ، إن هذا يعني أن الصورة الأدبية انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الأديب كتعبير وحيد في لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار (محمد حسن عبد الله ، 1981، 33) .

وتنقسم الصورة الأدبية إلى ما يلي :

1- صورة إيحائية تتجاوز التعبير إلى الدلالات الرامزة .

2- صورة تقريرية لا تثير أحاسيس ولا ترمز إلى مضامين .

أما عن مقاييس نقدها فتتصل بمدى قدرتها على خدمة المعنى ، استقامتها مع السياق ، صحة تركيبها ، دقتها التعبيرية ، إثارتها للمشاعر .

ثانياً : المقومات الشعرية :

للشعر مجموعة من المقومات الخاصة علاوة على المقومات سالفة الذكر ، ومن هذه المقومات ما يلي :

١- المقومات البنائية :

تمتعت القصيدة العربية بنظامية محددة ودقيقة، حيث إن الشاعر الجاهلي قد قسمها أقساماً، فالقصيدة عادة تبدأ بذكر الديار والدمن والآثار، يشكو فيها الشاعر ويبكي ، يخاطب الربع، ويستوقف الرفيق ليكون ذلك ذريعة لذكر أهلها الذين نزحوا عنها وفارقوها ، ويصل ذلك بالنسيب فيشكو شدة الشوق وألم الوجد والفراق وفرط الصبابة ، ليميل إليه القلوب ، ويصرف نحوه الوجوه ، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، ثم ينتقل بعد ذلك ما يستوجب به الحقوق فيصف رحلته في شعره ، ويشكو النصب والسهر وسري الليل ، وهزال الراحلة ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقًا بدأ في مدحه ليبعثه على مكافأته (أحمد بدوي ، 1996، 296) .

ولذا فقد وضع النقاد مجموعة من المقومات لبناء القصيدة ومن هذه المقومات ما يلي :

(أ) مطلع القصيدة :

اهتم النقاد اهتماماً كبيراً بمطلع القصائد ، فطالبوا الشعراء أن يبذلوا جهداً في استهلال قصائدهم ، لأنها هي الأثر الأول الذي يواجه المتلقي ، فيندفع السامع أو القارئ إلى الإقبال والإنصات لهذا العمل أو العزوف والنفور منه ، ولهذا فقد ألفينا النقاد القدامى قد خصصوا فصلاً عن براعة الاستهلال وحسن الابتداءات ومن هؤلاء (الحموي ، ٧٨٩١ ، ٩١ ، ٠٣ – ١٣) الذي يقول: اعلم أنه اتفق علماء البديع على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها ، وأن لا يتجافي بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة ، وان يكون التشبيب بنسيبها مرققًا عند السماع وطرق السهولة متكلفة لها بالسلامة من تجشم الحزن ومطلعها ، مع اجتناب الحشو الذي ليس له تعلق بما بعده ، وشرطوا أن يجتهد الناظم في تناسب قسميه ، بحيث لا يكون شطره الأول أجنبيًا عن شطره الثاني ، وقد سمي ابن المعتز براعة الاستهلال حسن الابتداءات ، وفي هذه التسمية تنبيه على تحسين المطالع ، وإن أخل الناظم بهذه الشروط لم يأت بشيء من حسن الابتداء ، ومن المطالع الجيدة قول القائل:

كليني لهم يا أميمة ناصب ... وليلي أقاسيه بطيء الكواكب

ومن شروط براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالاً على ما بنيت عليه مشعراً بغرض الناظم من غير تصريح ، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم ، ويستدل بها على قصده من عتب أو عذر أو تنصل ، أو تهنئة أو مدح أو هجو، ومن ذلك قول نجم الدين عمادة اليمني:

إذا لم يسالمك الزمان فحارب   وباعد إذا لم تنتفع بالأقارب

ومنه قول الشاعر :

لا تحتقر كيداً صغيراً فربما   تموت الأفاعي من سموم العقارب

ومنها قول الشاعر :

إذا كان رأس المال عمرك فاحترز   عليه من الإنفاق من غير واجب

فبين اختلاف الليل والصبح معرك   يكر علينا جيشه بالعجائب

(ب) حسن التخلص :

يرتبط بالشرط السابق مقوم آخر وهو حسن التخلص ، أي الانتقال من معني إلى معني أو من غرض إلى غرض آخر بحسن وتلطف مع مراعاة التلاؤم بين المعنيين السابق واللاحق ، حتى لا يشعر السامع أو القارئ بغرابة أو بنبوٍ ، وكأن المعاني والأفكار قد أخذت بعضها برقاب بعض .

فالتخلص هو أن يأخذ مؤلف الكلام في معني من المعاني ، فبينا هو فيه إذ أخذ في معني آخر غيره ، وجعل الأول سبباً إليه ، فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه أو يستأنف كلاماً آخر ، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه من أجل أن نطاق الكلام يضيق عليه ، ويكون متبعاً للوزن والقافية فلا تواتيه الألفاظ على حسب إرادته (ابن الأثير ، 1995 ، 244)

ومن نماذج حسن التخلص الجيد قول أبي تمام :

(ج) حسن الخاتمة :

ويسمي أيضاً بحسن المقطع ، والشعراء والنقاد يعنون بآخر القصيدة عناية كبري ، إذ يرونه آخر ما يبقي في الأسماع وربما حفظ من دون سائر الكلام في غالب الأحوال ، والبلغاء يعنون

يقول في قومس* قومي وقد أخذت   منا السري وقطا المهرية ** القود

أمطلع الشمس تبغي أن تؤم بنا   فقلت : كلا ولكن مطلع الجود

** المهرية : الإبل المنسوبة إلي مهرة .

* اسم موضع متسع بين خراسان وبلاد الجبل .

بأن ينتهي كلامهم بالمعني البديع ، واللفظ الحسن الرشيق ، ولذا قيل : ينبغي أن يكون آخر بيت في القصيدة أجود بين فيها ، وأدخل في المعني الذي قصد إليه في نظمها ، وألا يختم الشاعر قصيدته مقطوعة بتعلق النفس بها ، وتكون راغبة فيها تنتظر أن يكون للكلام بقية وله صلة ، ويضربون الأمثلة للمقاطع الجيدة قول الشاعر :

لقد محضت لكم ودي بلا دخل　　　فاستيقظوا ؛ إن خير العلم ما نفعا

فقطعها على حكمة عظيمة الموقع ، والحق إن هذا البيت يشعر بأنه خاتمة لنصيحة عرضها الشاعر من قبل ، فهو يختتمها بأن ما عرضه عليهم هو نصيحة محضة لم يشبها غرض يفسدها، ولن يستفيدوا بعلمها إلا إذا انتفعوا بالعمل بها (أحمد بدوي ، 1996، 312) .

وإذا كان ما سبق يمثل وحدات أساسية لبناء القصيدة بناءً جيدًا فإنه لا غني عن هذه المقومات أيضًا في فن النثر ، فجودة المطلع أو براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وجودة المقطع هي شروط أساسية لإنتاج أدبي جيد بشكل عام شعرًا أو نثرًا ، حيث ينبغي أن يكون مطلع الكتاب (النثري) يدل على الكتاب وينبيء ما فيه ، وان يجيد الكاتب حسن الانتقال من معني إلى آخر ، ومن فكرة إلى أخري ، وكذلك ينبغي أن يكون خاتمة الكتاب خاتمة جيدة ، مركزة لا تحتاج إلى شيء بعدها ، لأنها آخر ما يقرع السمع أو آخر ما يعلق بالعقل .

2- **المقومات الموسيقية :**

عرف الشعر بأنه القول الموزون المقفى إشارة بذلك إلى أن أهم ما يميز هذا الفن هو موسيقيته المحكمة ، فالتزام الشاعر بالوزن والقافية في كافة أجزاء القصيدة ، يجعل للقصيدة خصوصية بين الفنون الأدبية ، ولذا فإننا نجد آصرة قوية تربط بين فن الموسيقي من جهة وفن الشعر من جهة أخرى، من حيث إن كلاً منهما فن سمعي يدرك بالسمع في كثير من الأحيان ، كما أنهما يشتركان في غاية واحدة وهي الجمال ، ويشتركان كذلك في المواد ، فمواد الموسيقي الأصوات، ومواد الأدب الألفاظ وهذه الألفاظ تنحل إلى أصوات .

ولقد أشير إلى أن المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي يتكون من ثلاثة عناصر أساسية هي :

- الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات سواء أكانت منتظمة أم حرة ، وهذا مجال الدراسة العروضية، وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقي، وهو هنا فضاء المكونات المجسدة المكونة للتوازن .
- التوازن أو الموازنات ، ويتألف من عناصر لغوية مشخصة ، كونه عبارة عن تردد الصوامت "التجنيس" والصوائت "الترصيع" اتصالاً وانفصالاً.

- الأداء وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقاً واختلافاً، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف (رحمن غركان ، 2004، 27) .

فالمقوم الموسيقي للشعر قد جاءنا مكتملاً منذ العصر الجاهلي ، بحيث لا نستطيع أن تقطع بشيء من مراحل التطور لهذا الفن ويقوم هذا المقوم على :

(أ) الإيقاع : ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر مثلاً ، فيما أسماه قدامة بالترصيع ، ومثاله حتى عاد تعريضك تصريحًا ، وصار تمريضك تصحيحًا ، وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر ، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي .

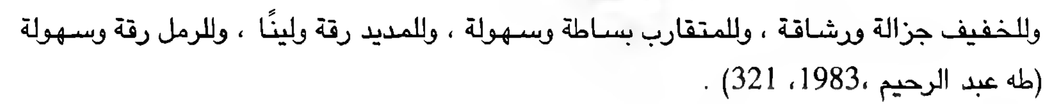
(ب) الوزن : والوزن هو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت ، وقد كان البيت هو الوحدة للقصيدة العربية (محمد غنيمي هلال ، د .ت، 435-436) .

ومما زاد القصيدة ضبطًا موسيقيًا التزام الشعراء بقافية واحدة في القصيدة حتي كانت القصيدة تنسب لحركة الروي فيها ، وهو أبرز حروف القافية حتى سمعنا عن سينية البحتري ، وميمية شوقي ، هذا عن الموسيقي الخارجية ، هذه الموسيقي ليست كل شيء في موسيقي الشعر، فهناك الموسيقي الداخلية التي تقوم على تناغم الحروف وائتلافها ، وتقديم بعض الكلمات على بعض ، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة ، وغير ذلك مما يهيئ جرسًا نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن والعروض ويفوقه (رجاء عيد ، 1983، 21) .

ومن نماذج ذلك قول ناجي :

غال الزمان صبابها وحبابها	**وتبخرت أحلامها ورؤاها**
لا تبكها ذهبت ومات هواها	**في القلب متسع غدًا لسواها**
أحببتها وطويت صفحاتها وكم	**قرأ اللبيب صحيفة وطواها**

ولقد سعي بعض الباحثين إلى الربط بين موضوع القصيدة ووزنها وقافيتها ، أو موسيقاها الظاهرة والخفية ، فأشاروا إلى أن النظم في موضوعات مثل الفخر والحماسة تتطلب أوزانًا قصيرة ، والنظم في موضوعات مثل الوصف والمدح تتطلب النظم في بحور طويلة ، حيث قيل لما كانت أغراض الشعر شتي ، وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان ، وقد كان شعراء اليونان يلتزمون لكل غرضًا يليق به ، فالطويل تجد فيه بهاءً وقوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ،



وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب بساطة وسهولة ، وللمديد رقة وليناً ، وللرمل رقة وسهولة (طه عبد الرحيم ،1983، 321) .

ثالثاً : مقومات فن النثر :

لكل فن من الفنون النثرية مقوماته الخاصة به ، ولكننا سنقتصر على فنين فقط من الفنون النثرية وهما : فن القصة القصيرة ، وفن المقالة، لأنهما - من وجهة نظر الباحث - صورة مصغرة لمعظم الفنون النثرية ، حيث إن فن القصة القصيرة يتشابه في مقوماته مع بعض الفنون النثرية الأخرى مثل : القصة ، والرواية ، والمسرحية النثرية ، أما عن فن المقالة فهي تتشابه مع فني الرسالة القديم ، والخطبة ، بذلك نكون قد وقفنا على معظم مقومات فن النثر بناءً على ما اختير من فنون .

أ - مقومات القصة القصيرة :

تقوم القصة القصيرة على مجموعة من الأسس الفنية التي لاغني عنها ، وهذه الأسس تعد قاسماً مشتركاً بين الأنواع الأدبية الثلاثة (الرواية ، القصة ، القصة القصيرة) وإنما يرجع الاختلاف بين هذه الفنون كما رآه النقاد في حجم هذه الفنون من جهة ، وطريق البناء من جهة أخرى وهذه الأسس هي :

(أ) الفكرة :

عندما يبدأ الأديب علمه القصصي إنما يبدأه ليقرر فكرة ما ، فالفكرة هي الأساس الذي يقوم علية البناء الفني للقصة ، والموضوع الذي تبنى عليه القصة لا يكون دائماً إيجابياً في أثره ، فمع أنه يجب أن يقرر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة حقيقة الحياة أو السلوك الإنساني فإنه غير مطالب بأن يحل المشكلة (عز الدين إسماعيل ، 1983 ، 119) .

فالفكرة هي المضمون أو المعنى والمقصود من الجميع الإشارة إلى المغزى الذي من أجله خلق الكاتب شخصية بعينها وجعلها تتصرف بطريقة معينة ، وتتخذ ما يحيط بها ومن يحيط بها موقفاً بعينه ، فمن المؤكد أن المؤلف لم يقدم على هذا عبثاً ، وإنما ليقرر فكرة ويدعمها أو ينفر من فكرة ما .

ويقع على القارئ عبء كبير في التقاط الفكرة الأساسية للقصة ، تلك القصة التي لا تقدم في القصة الحديثة - بصورة واضحة ملموسة- كما لا يستقل بها جزء من القصة دون جزء ولا عنصر دون عنصر ، وإنما تتوزع بعناية فائقة تبدأ مع بداية القصة بل تسبق في كلماتها ، ثم تصحبها ماثلة في كل مكوناتها حتى تسهم في إحداث الأثر الكلي المرجو منها ، وعند ذلك يمكن القارئ أن يحدد موقفه من تلك الفكرة (صلاح رزق ، 1983، 14) .

وحين يبحث القارئ عن مصدر إعجابه بقصة قرأها سيجد أن فكرتها كان لها أثر في هذا الإعجاب ولكن من المؤكد أن القصة – ككل عمل فني – لا يتحدد لها شكل حتى تتحقق فيها فكرة الكاتب ، فتحقق الفكرة يفترض بالضرورة وجود شكل ، كما أن الأفكار على اختلاف أنواعها تصلح أن تكون بذورًا لقصص قصيرة ، ولكن لابد أن يتعهدها المبدع بالرعاية والعناية وتعهدها يحتاج إلى خصب فكري وإلي قوة وخيال لتصور الأشياء والمواقف ، كما ينبغي على أن تكون على قدر كبير من الخبرة والتجارب والقدرة إلى النفاذ إلى حقائق الأشياء بقدر المستطاع (حسن القباني ، 1979، 15)

(ب)الشخصية :

تعد الشخصية العمود الفقري للقصة أو هي المشجب الذي تعلق كل تفاصيل العناصر الأخرى لذلك قيل : (القصة فن الشخصية) أي هي ذلك النوع الأدبي الذي يخلق شخصيات مقنعة فنيًا بدورها داخل عالم القصة وهي في كل ما تقوم به من أفعال وأقوال يجب أن تكون ممكنة الحدوث أو التماثل مع واقع الحياة اليومية التي يحياها البشر بالفعل (طه وادي ،1994، 25).

والحقيقة أن الحدث والشخصيات يتفاعلان معًا لتكوين الفعل أو الحركة في العمل القصصي، وكما نقول دائمًا فإن هذا الفعل بحكم كونه نتاج تفاعل كيميائي فلابد أن يكون شيئًا جديدًا مغايرًا لكل من الحدث والشخصية على الرغم من أنه هو نفسه نتيجة لتفاعلهما (محمود ذهني ، د.ت ، 147)

ويقسم النقاد الشخصية إلى نوعين هما :

- **الشخصية الجاهزة أو الثابتة أو المسطحة** Flat Character:

وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة دون أن يحدث في تكوينها أي تغير وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب ، أما تصرفاتها فلها دائمًا طابع واحد (عز الدين إسماعيل ،1983، 117) .

ولهذه الشخصية فائدة في نظر الكاتب والقارىء ، فمما يسهل عمل الكاتب أنه بلمسة واحدة يستطيع أن يقيم بناء هذه الشخصية التي تخدم فكرته طوال القصة ، وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير ولا إلى فضل تحليل وبيان ، أما القارئ فإنه يجد في مثل هذه الشخصية بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم ، كما انه من السهل أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها في القصة (محمد يوسف نجم ، د.ت ، 103) .

● **الشخصية النامية أو المتطورة** Round Character:

وهي الشخصية التي لا تظهر بوضوح لأول وهلة وإنما تتضح وتتكشف مع سير الأحداث وتطورها ونجد في بعض القصص أن شخصية ما هي التي تجذب كل خيوط الحدث وإليها توجه الأنظار (عبد الرزاق حسين ، 1998 ، 81) فالشخصية النامية تنمو بنمو الأحداث وتقدم على مراحل أثناء تطور القصة وهي في حالة صراع مستمر مع الآخرين أو في حالة صراع نفسي مع الذات ويمكن رصد التقسيمات العامة للشخصية كما يلي :

أ	ب
نامية	مسطحة
مركبة	بسيطة
رئيسة	ثانوية

الفروق بين الشخصية الرئيسة والثانوية

ويجب على الكاتب أن يعنى برسم أبعاد شخصياته ، وهذه الأبعاد ثلاثة هي (حسن القباني ، 1979 ، 48) :

- الجانب الخارجي :ويشمل المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية .
- الجانب الداخلي : ويشمل الأحوال النفسية والفكرية والسلوك الناتج عنها .
- الجانب الاجتماعي : ويشمل المركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع وظروفها الاجتماعية بوجه عام.

(ج) الحبكة الفنية :

عرف أرسطو (إنريك أندرسون ، 2000 ، 121-122) الحبكة بأنها تركيب مجموعة من الأحداث العارضة في حدث كامل وموحد يمكن للعقل أن يدركه دفعة واحدة ، والحبكة هي كل اتحدت أجزاؤه منذ البداية والوسط وحتى النهاية والبداية هي شيء سابق لكنه يتطلب الاستمرار أما النهاية فهي على العكس تفترض وجود سابقة ولا تفترض الاستمرار ، والوسط يفترض سابقة واستمرارية .

وتقسم الحبكة إلى نوعين أساسيين هما :

● **الحبكة المفككة** "Loose" : وتقوم على سلسلة من الحوادث والمواقف المنفصلة التي لا تكاد

ترتبط برباط ما ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ولكن على التي تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها أو على النتيجة العامة التي ستنجلي عنها الأحداث أخيرًا أو على الفكرة الشاملة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعًا .

- **الحبكة العضوية المتماسكة** "Organic" : وتقوم على حوادث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها ،وتقسم الحبكة إلى ما يلي :

1- الحكاية :

2- العقدة والحل .

أولاً : الحكاية :

وهي عبارة عن مجموعة أحداث مرتبة ترتيبًا سببيًا تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث ، وهذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام هو التجربة الإنسانية .

وتفترق التجربة الإنسانية عن التجربة الشعرية في أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها ، فالقصاص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره في تجربة عاناها ولكنه لا يصفها وصفًا من ثنايا شعوره كالشاعر بل يخلقها خلقًا موضوعيًا في عالم خاص فتكتسب به حينئذ طابع التبرير والإقناع (محمد غنيمي هلال ، د.ت ، 504) .

وإذا كانت القصة صورة للحياة الإنسانية فإن قيمتها تقاس بكمية ودرجة الحياة التي تفرضها، ومرد ذلك كله إلى الإمتاع فمتى كانت القصة ممتعة كانت مقبولة وإلا ضاعت قيمتها وإن عالجت تجارب خطيرة وحوادث هامة فعلي القاص أن يختار عناصره جامعة بين خاصتين هما (أحمد الشايب ، 1999 ، 336) :

الأولى :أن تكون من الحقائق القوية ذات الأثر البعيد في سير الحياة الإنسانية .

الثانية :أن تبعث عواطف عامة قوية يشترك فيها الأفراد جميعًا .

والتجربة القصصية لابد أن تتسم بالصدق ، وهذا الصدق ليس بالضرورة أن يكون القاص قد عاناها بنفسه بل يكفي أن يلخصها ويؤمن بها ، وهذا الصدق ليس معناه حكاية الواقع كما هو أو سرد رواية التاريخ كما حدث إذ الفن يستلزم – بطبعه– الاختيار بين الأحداث وترتيبها على نحو خاص مقنع فنيًا ، بحيث توحي في عالمها المصور في القصة بالقضايا التي يؤمن بها القاص ويدعو إليها (محمد غنيمي هلال ، د.ت ، 504-505) .

ثانيًا : العقدة والحل :

فالعقدة هي بؤرة الفكر أو المركز الذي تلتقي عنده الأحداث عنده الأحداث حين تبلغ قمة تعبيرها عن الفكرة ، وذلك أن القصاص لا يعرض فكرته عرضًا منطقيًا منبسطًا مثلما يفعل الباحث الاجتماعي ، وإنما هو يخفيها أول الأمر ويأخذ في عرض لقطات جانبية لها تصورها الأحداث المتتابعة بحيث يعطى كل حدث منها جزءًا من الصورة الكلية التي لا تتضح معالمها الكاملة إلا بعدما تتجمع كل الأحداث حول بؤرتها (محمود ذهني ، د. ت ، 164) .

فالعقدة هي أعلى درجات التكثيف الخاص بالمشاعر ثم تبدأ الأشياء تتضح في مرحلة التنوير (الحل) " Denouement" وهذه المرحلة تفتح طرائق مختلفة إلى نهاية القصة (عز الدين إسماعيل ، 1983، 116) .

(د) السرد :

يقصد به الطريق التي يصف بها الكاتب جزءًا من الحدث أو جانبًا من جوانب الزمان والمكان اللذين يدور فيها أو ملمحًا من الملامح الخارجية للشخصية أو قد يتوغل في الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص بالذات (طه وادي ، 1994 ، 40) .

2- **طرائق السرد :**

يستطيع الكاتب أن يقدم السرد بأكثر من طريقة فنية وأهم هذه الطرائق ما يلي :

❖ **السرد الوصفي** :وهي طريقة تقدم السرد القصصي من منظور المشاهد البعيد الذي يصف ما يري من خلال ضمير الغائب (هو) وصيغة الزمن الماضي القائم على التسلسل الذي يأتي من الخارج أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم ، فكأن هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين مصطلح الرؤية من الخلف (عبد الملك مرتاض ، 1998، 166) .

وهذه الطريقة لها عدة ميزات هي (عبد الملك مرتاض ، 1998 ، 177-178) :

أ- إنها وسيلة صالحة لأن يتواري السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات وتوجيهات ، وآراء دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا .

ب- يجنب اصطناع هذه الطريقة الكاتب من السقوط في فخ الأنا الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي .

جـ- إن اصطناع هذه الطريق يحمي السارد من إثم الكذب الذي يجعله مجرد حاكٍ يحكي لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع .

د- إن هذه الطريقة تتيح للكاتب أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء .

❖ **طريقة السرد الذاتي** : والكاتب في هذه الطريقة يكتب على لسان المتكلم وبذلك يجعل من نفسه وأحداث شخوص القصة شخصية واحدة وهو بذلك يقدم ترجمة ذاتية جمالية ، ولعل من جماليات هذه الطريقة ما يلي (عبد الملك مرتاض ، 1998 ، 184-185) :

أ- إنها تجعل الحاكية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف فيذوب الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل بين زمن السرد وزمن السارد ظاهريًا .

ب- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر متوهمًا أن المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية .

جـ- استخدام ضمير المتكلم يحيل القارئ على الذات بينما ضمير الغائب تحيله على الموضوع.

❖ **طريقة المذكرات** : هي طريقة من الطرائق التي يلجأ الكاتب فيها إلى أن يكتب القصة أو بعض أجزائها بطريقة المذكرات الخاصة أو اليوميات حيث يقدم الحدث في شكل اعتراف ليوهم القارئ بأن القصة قد حدثت بالفعل ، وقد يستخدم في هذا أسلوب الراوي المتكلم أو الغائب .

(هـ) الحوار :

وهو جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة ، كما أنه صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه ، ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات ، وللحوار أهمية كبرى في القصة فهو يساعد على (حسن القباني ، 1979، 68-69) :

- تطوير موضوع القصة .
- يخفف من رتابة السرد .
- يساعد في رسم الشخصيات .
- يساعد على تطوير موقف في القصة أو صراع عاطفي أو حالة نفسية .
- يضفي على القصة تلك اللمسة الحية التي تجعلها أكثر واقعية في نظر القارئ.

وللحوار نوعان رئيسان هما :

- **حوار مع الغير .**
- **حوار مع النفس .**

فالنوع الثاني يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية وفيه تحدث الشخصية بحديث خاص جدًا قد لا تقدر أو لا تستطيع أو لا تريد البوح به، وهذا النوع من الحوار الداخلي يستخدمه الكاتب ليكشف لقارئه ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية ويوضح ما يدور في الباطن بعد أن أظهر ما يدور في العلن (طه وادي ، 1994 ، 46) .

(و) بيئة القصة :

وتعني ذلك الوسط الذي تدور فيه أحداث القصة فهي المجال الرحب الذي يضم الحدث بجميع جوانبه الشخصيات ، والمؤثرات ، والعوامل أي أنها مسرح للحدث دون أن يعني ذلك الأرضية فقط ، لأنها توجه تطور الأحداث فهي المكان الفاعل المؤثر (عبد الرازق حسين ، 1998 ، 64) .

وتلعب البيئة دورًا مهمّاً في بعض القصص يتفاوت بتفاوت نظرة القاص واهتمامه ، ويدخل ضمن البيئة المكان بمظاهره الطبيعية وصوره المادية المختلفة أو بمجموعة من الأشياء مضافًا إليها القيم المعنوية للمجتمع ، وقد تكون هذه الصورة الأخيرة طبقة من طبقات المجتمع الأرستقراطية أو الوسطى أو الدنيا ، كما أن البيئة تلعب دورًا في تطور الأحداث والحبكة القصصية ، وفي حياة الأبطال وصراعهم مع القوى المختلفة (محمد زغلول سلام ، 1973 ، 6) .

(ي) زمن القصة :

هو ضابط الفعل ويتم على نبضاته يسجل الحدث دقائقه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن إلا أننا نتبين أثر الزمن عاملاً مهمّاً في بعض القصص مثل ثلاثية نجيب محفوظ ، وقصة الحرب والسلام لتولستوي ، وللقاص طريقتان يستطيع التعامل بهما مع الزمن القصصي وهما :

❖ الزمن التاريخي الممتد طولاً في اتجاه واحد .

❖ الزمن النفسي المستدير أو المتقطع ، لأن الكاتب أصبح يهتم بالعالم الداخلي للشخصية بعد أن كان أسلافه يهتمون بالحركة الخارجية ، وهناك وسيلتان فنيتان تتصلان بالزمن النفسي وهما (طه وادي ، 1994 ، 33-35) :

- **الاسترجاع** "Flash Back"، حيث نجد إحدى الشخصيات في موقف معين تسترجع حادثة سابقة لها علاقة ما بطبيعة الموقف الذي تعيشه داخل القصة .

- **التنبؤ** "Prophecy" ، وهو أن تتخيل شخصية ما أن ثمة شيئًا تتمناه أو تخشاه وهي مدركة هذه الخاطرة عن طريق ما يسمى بأحلام اليقظة ، كما أن الحلم أو الرؤيا له دور كبير في علمية التنبؤ .

2- مقومات فن المقالة :

تتكون المقالة من ثلاثة مكونات أساسية هي :

(أ) المقدمة :

تتألف من معارف مسلم بها لدى القارئ وعادة ما تكون قصيرة ، متصلة بالموضوع ، معينة على فهمه بما تعد النفس له وما تثير من معارف تتصل به .

وللمقدمة شروط ينبغي للكاتب الالتزام بها وهي :

- أن تكون موجزة قدر المستطاع .
- تتضمن ما يشير إلى موضوع المقال .
- يفضل أن تتضمن بعض وسائل الإثارة والتشويق والتنبيه ، لينتبه القارئ للموضوع من أول لحظة.
- ينبغي أن يكون أسلوبها سهلاً .

(ب) العرض:

وهو صلب الموضوع وجوهره ويشغل بطبيعة الحال مساحة أكبر من المقدمة والخاتمة ، وهو يبدأ بنهاية المقدمة التي مهدت له ويأخذ الكاتب في معالجة الموضوع بعرض ما لديه من أفكار وخواطر بالطريقة التي يراها مؤثرة في قارئه ومقنعة له بشتى الوسائل من براهين وأدلة وشواهد وأمثلة أو وصف وتحليل ولديه متسع لكل هذا من غير منهج محدد يلزمه أن يصل إلى الخاتمة أو ينتهي من مقالته .

ومن شروط العرض الجيد للموضوع ما يلي :

- تفصيل جوانب الموضوع تفصيلاً كاملاً .
- طرح بعض النماذج الواقعية التي تدعمه .
- تقديم الأدلة والبراهين على ما يحوي من أفكار وآراء .
- التسلسل المنطقي الدقيق في عرض الأفكار والجزئيات .
- وضوح الأسلوب وسهولته ضمانًا لوصول الفائدة إلى القاريء.
- ضرورة تضمين أسلوب العرض بعض وسائل الإثارة لتنشيط ذهن القارئ .
- مراعاة التلاؤم بين الأسلوب وطبيعة الموضوع .

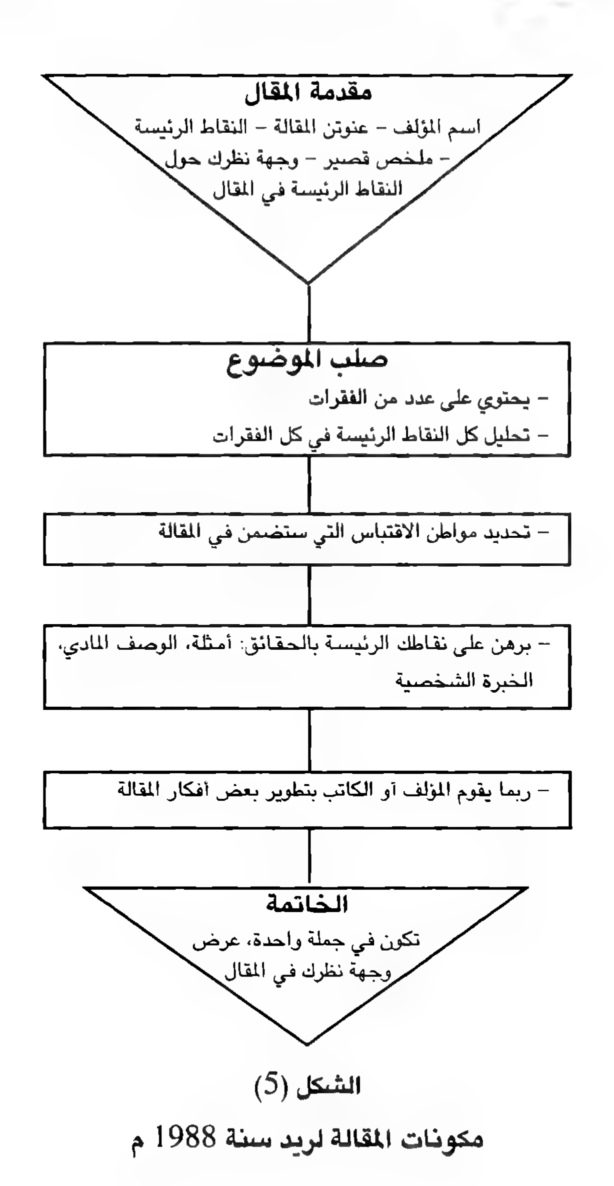
(ج) الخاتمة :

وهي الثمرة المرجوة والنتيجة التي وصل إليها الكاتب بناءً على براهينه التي أوردها في موضوعه ، ويهدف الكاتب من إيرادها إلى تجميع عناصر المقالة في صورة تتميز بالتركيز والتثبت في نبرة حية تبرز روح المقالة كلها وعندها تنتهي المقالة .

ومن شروط الخاتمة الجيدة ما يلي :

- إيجازها في جمل سريعة متلاحقة .
- تركيزها على الجوانب المهمة في موضوع المقال .
- اختيار كلماتها بدقة وعناية،لتعبر عن المعنى المراد تعبيرًا دقيقًا .
- إبراز نتائج الموضوع فيها تحقيقًا للفائدة والهدف .
- ضرورة ارتباطها بموضوع المقال فلا تكون منفصلة عنه .

ولذا فقد لقد قدم (ريد Reid، 1988، 43) عناصر المقالة في الشكل التالي :

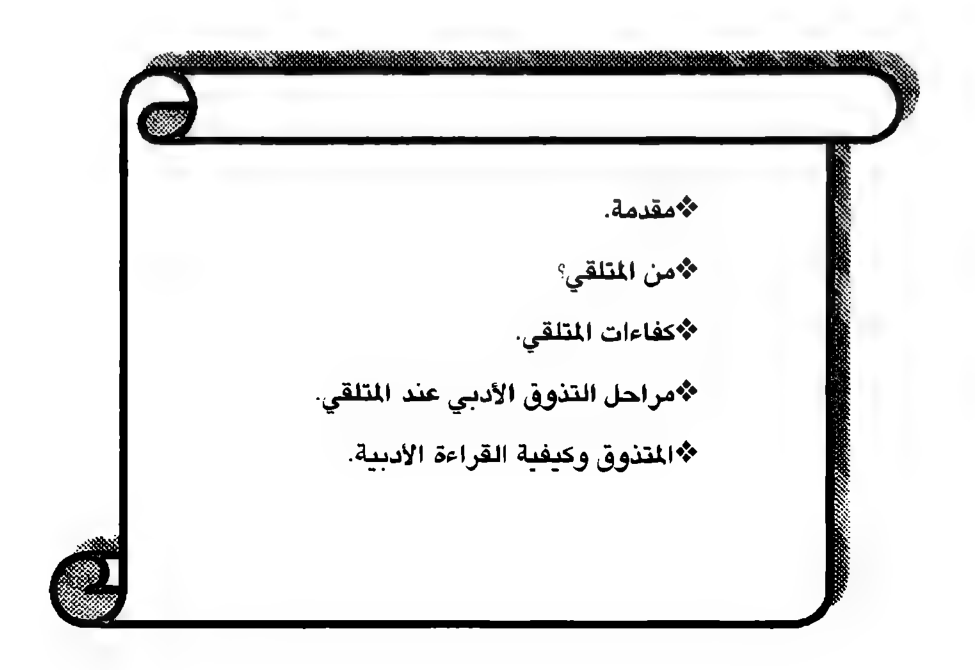


الشكل (5)

مكونات المقالة لريد سنة 1988 م

الفصل السابع

المتلقي وتذوق العمل الأدبي



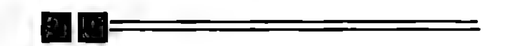
المتلقي وتذوق العمل الأدبي

مقدمة:

العلاقة بين المبدع والمتلقي كما سبق أن ذكرنا هي علاقة اتصالية بينهما نص أدبي ، يمثل الرسالة التي يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي ، ويدخل المتلقي في تجربة تأملية مع النص الأدبي، هذه التجربة تجعل هذا المتلقي ينفعل مع العمل الأدبي ويصدر عنه استجابة سواء بالقبول أو الرفض ، الإقبال أو النفور ، وليس من الضروري أن ينشأ بينهما اتحاد كامل في فحوى الرسالة، إذ من المنطقي أن يختلف مضمون هذه الرسالة بين المبدع والمتلقي ، أو بين المتلقي ومتلقٍ آخر، وهذا ما يسمي بوفرة التأويلات للعمل الأدبي ، فكلٌ منا حين يقرأ عملاً ما نجده يضفي على هذا العمل من معرفته وثقافته وأسلوبه في الحياة ، ومستوى تعليمه ،هذا ما يطلق عليه في النقد الأدبي الحديث اسم التناص ، فلو أننا قدمنا بيتًا من الشعر أو قطعة من النثر لخمسة أفراد، وطلبنا منهم شرح هذا البيت أو هذه القطعة النثرية سنجد خمسة شروح لبيت الشعر ، وخمسة شروح لقطعة النثر ، وهذه الشروح قد تتقارب مع ما قصده الأديب ، وقد تفترق عما أراده ، كما أن هذه الشروح ستختلف حتمًا من متذوق لأخر ، وذلك لأن طبيعة العمل الأدبي تسمح بهذا الاختلاف، حيث إن النص ذو طبيعة خاصة تتسع لهذا الاختلاف، ولعل توضيحنا لمفهوم التناص ربما يسهم في توضيح هذه الجزئية، فالتناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يعد النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد ، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوي مادتها ، وغاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران (محمد عزام ، 2001، 29) .

فالقارىء المتلقي أو المستقبل للعمل الأدبي يتلقي هذا العمل ويفهم دلالته على قدر استعداده، ويعقب هذا الفهم شعور بالوحدات المتكررة التي يستولي إيقاعها تدريجيًا على ذهن القارئ، وينقله إلى المرحلة التالية وهي مرحلة الدخول في الإيهام ، أي الخضوع لمنطق النص الأدبي والعيش في عالمه مع تيقن القارئ أنه عالم خيالي ، هنا يصير النص الأدبي إلى نهاية الدورة، وفي وسع القارئ أن يكون صورة كلية عن العمل الأدبي تناظر الصورة التي أبدعها الكاتب (وإن كان من الممكن أن تختلف اختلافًا جزئيًا أو كليًا عما يريده المبدع) وأن يصدر عليها حكمًا (شاكر محمد عياد ، 1986، 58) .

فالمتلقي من هذا المنطلق يساهم في إبداع العمل الأدبي ، وهذه المساهم تعد مساهمة خفية ، لأنها لا تستطيع أن تحدث تغيرات في بنية النص ، ولكن ما يحدث هو إضفاء المتلقي لخبراته



وثقافته على هذا النص، وهذا الإضفاء يحيل النص الأدبي إلى معني مختلف إلى حد ما عن النص الذي أبدعه الأديب، وإذا كان الأمر كذلك فمن المتلقي؟ وما دوره في عملية تذوق العمل الأدبي ؟ هذا ما سنتعرف عليه في النقاط التالية:

1- من المتلقي ؟

المتلقي هو مستقبل العمل الأدبي وقارئه، فقد يكون هذا المستقبل أو القارئ فردًا واحدًا ، وقد يكون عدة أفراد أو جماعة تقرأ هذا العمل أو تستمع له ، فالمتلقي طرف أساسي من أطراف منظومة الاتصال الأدبي، ولعلنا لا نبعد عن الصواب إذا قلنا : إنه هو الغاية الأساسية من هذه العملية ، وذلك لأن المبدع عندما ينتج أدبًا لا ينتجه لنفسه ، وإنما ينتجه لغيره، وإلا لو كان يكتبه لنفسه لما احتاج إلى نشر هذا العمل، بل إننا نري المبدع دائمًا يبادر لنشر هذا الديوان من الشعر، وهذه المقالات أو هذه القصص لا لشيء إلا لأنه قد كتبه لآخر ليقرأه.

ويوجد بون كبير بين مفهوم الاتصال بمعناه العام وبين مفهوم الاتصال الأدبي ، حيث إن الأول تنحصر غايته في إبلاغ رسالة معينة بعبارات محدودة لا تقبل التأويل والتفسير ولا تحتمل أكثر من وجهة نظر، ولكن الأمر في الاتصال الأدبي غير ذلك ، فليس فيه هذه الحالة الذهنية العالية ولا ذلك الفكر المجرد ، وإنما هو يخاطب الجانب الخفي في الإنسان ، إنه يخاطب مشاعره ،ويداعب إحساساته ، وليس ينقص من قيمة العمل الفني أنه يحتوى على عناصر تشكيلية جمالية ، أو توترات وجدانية، فهذا الجانب هو أهم الجوانب التي ينبغي أن تتوفر في العمل الفني ، وإذا لم يكن مستحوذًا عليها فإنه يحكم على نفسه بالخروج من منطقة الفن لينضم إلى منطقة الفكر العملي أو المادة الخبرية ، وليته يقبل في تلك المنطقة ! فالواقع أنه سوف يحرم أيضًا من شرف الانتماء إلى هذه المنطقة التي يشترط فيما ينتمي إليها من أفكار وخصائص ، لعل من أهمها الوضوح والتجريد والإشارة إلى وقائع محددة في عالم الواقع ، أو إلى قضايا منطقية أو رياضية قابلة للتحليل بأدوات المنطق أو الرياضة (مصري حنورة ، 1985 ،67)

والسؤال الآن هل اهتم النقد الأدبي بالمتلقي ؟

نحن إذا نظرنا إلى النقد اليوناني القديم سنجد أصداء لهذا الاهتمام، حيث إن أرسطو لم يطرح متلقي العمل الأدبي من حسبانه بالمرة، بل جعله في صلب اهتمامه، وهو يعرف المأساة، إذ لا وجود لهذه المأساة إلا بالأثر الذي تحدثه في متلقيها ، يقول أرسطو : فالمأساة إذن هي محاكاة، إنها فعل نبيل تام لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي

إلى التطهير من هذه الانفعالات ، يقصد بذلك متلقي المأساة ، فهو المستهدف في العمل المسرحي ككل ، وعليه فإن هذه النظرية القديمة نظرت إلى المتلقي على أنه يتأثر بالنص الأدبي ولا يؤثر فيه (محمد المتقن ، 2004، 8-9) .

ولعل النقد الأدبي عند العرب قد أعطي لهذه القضية اهتمامًا يستحق الإشادة ، وخاصة عندما طرحت مقولة لكل مقام مقال ، حتى أنهم حدوا البلاغة بأنها مراعاة الكلام لمقتضي الحال مع فصاحته ، وصارت مقولة لكل مقام مقال مثلاً يضرب انطلاقًا من أن لكل أمر أو فعل أو كلام موضعًا لا يجوز أن يوضع في غيره ، ولذا فقد أنشد ابن الأعرابي قائلاً :

تحنن على هداك المليك ... فإن لكل مقام مقالا

قال معناه أحسن إلى حتى أذكرك في كل مقام بحسن فعلك (الميداني ، د .ت ، 198) .

ولعل ما يدعم وجهة نظرنا أن (ابن قتيبة ، 1963 ، 15-16) إذ يقول : إنما الكلام أربعة : سؤالك الشيء ، وسؤالك عن الشيء ، وأمرك بالشيء ، وخبرك عن الشيء ، فهذه دعائم المقالات إن التمس إليها خامس لو يوجد ، وإن نقص منها رابع لم تتم فإذا طلبت فأسجح ، وإذا سألت فأوضح ، وإذا أمرت فاحكم وإذا أخبرت فخفق ، وقال له أيضًا وأجمع الكثير مما تريد في القليل مما تقول ، يريد الإيجاز وهذا ليس بمحمود في كل موضع ولا بمختار في كل كتاب بل لكل مقام مقالٌ ولو كان الإيجاز محمودًا في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن ولم يفعل الله ذلك ولكنه طال تارة للتوكيد وحذف تارة للإيجاز وكرر تارة للإفهام .

ومن ذلك أيضًا قول جعفر الصادق رضي الله عنه أثناء تنويهه لآداب الحديث والاستماع إذا يقول : إذا دخلت منزل أخيك فأقبل كرامته كلها ما عدا الجلوس في الصدور ، وينبغي للإنسان أن لا يقبل بحديثه على من لا يقبل عليه فقد قيل : إن نشاط المتكلم بقدر إقبال السامع ويتعين عليه أن يحدث المستمع على قدر عقله ، ولا يبتدع كلامًا لا يليق بالمجلس فقد قيل لكل مقام مقال ، وخير القول ما وافق الحال ، وأوجبوا على المستمع أنه إذا ورد عليه من المتكلم ما كان مر بسمعه أولاً أن لا يقطع عليه ما يقوله ، بل يسكت إلى أن يستوعب منه القول ، وعدوا ذلك من باب الأدب ، ولعله إذا صبر وسكت استفاد من ذلك زيادة فائدة لم تكن في حفظه ، وقيل ثمانية إن أهينوا فلا يلوموا إلا أنفسهم الجالس في مجلس ليس له بأهل ، والمقبل بحديثه على من لا يسمعه ، والداخل بين اثنين في حديثهما ولم يدخلاه فيه، والمتعرض لما لا يعنيه ، والمتآمر على رب البيت في بيته ، والآتي إلى مائدة بلا دعوة ، وطالب الخير من أعدائه ، والمستخف بقدر السلطان ويتعين على الجليس أن يراعي ألفاظه ويكون على حذر أن يعثر لسانه خصوصًا إذا كان جليسه ذا هيبة فقد قيل : رُب كلمة سلبت نعمة (الأبشيهي ، د.ت ، 234) .

وعليه فإن فعل الخلق والإبداع يعد فعلاً فرديًا يرتبط بمبدع واحد يصدر عنه ، ومن ثم فإن هذا العمل لا يكتمل إلا بفعل آخر ملازم لفعل الخلق هذا وهو فعل القراءة أو التلقي ، وهذا الفعل يختلف عن فعل الإبداع، لأن الأول فردي والثاني جماعي يرتبط بذوات متعددة ، وهذه الذوات متفاوتة في كل شيء في الأعمار ، وفي التعليم ، وفي التوجهات والرغبات ، وفي الثقافات ، وفي المشاعر والأهواء .

ولقد صنف الجمهور أو المتلقون في ثلاث فئات رئيسة هي (حبيب مؤنسي ، 2000، 218- 216) :

- **الجمهور المخاطب** : وهو الجمهور الذي يقيم معه الكاتب جسر التلاقي أثناء العملية الإبداعية ، ويصاحبه في أطوار الخلق الإبداعي يسمعه صوته واحتجاجه، ويبدي له رغباته، فهو حاضر في ذاته لا يفارقه، ولأجله يصنع المؤلف صنيعه، وتتسم محاورته بالقصدية بُغية إقناعه فهو: "مفروض في أصول عملية الخلق الأدبي ، وعلاقته بالكاتب علاقة حوار .
- **الجمهور الوسط** : وهو إشارة إلى الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه المؤلف، ويستقي منه طبعه وطباعه، وذوقه وتوجهاته، فهو يشكل الحيثية الاجتماعية الطبقية يمتح منها مادته، ويعبر عن طموحاتها من خلال الانتقال بها من الوعي القائم إلى الوعي الممكن -بحسب "جولدمان" -وهو عبء يحمله المؤلف على عاتقه، يمتد في الزمان والمكان وسط جملة من التحديات والضرورات التي يفرزها الواقع بطبقاته المختلفة، وتنافذ هذه الطبقات فيما بينها. فالكاتب فرد من هذا الجمهور يجسد همّه ورؤاه، ويتحمّل رسالته فهو لسان حاله، وكلُّ صنيع لا بد له أن يحمل هموم هذا الوسط وآماله ونبوءاته .
- **الجمهور الواسع** : وهو الذي يتجاوز الحدود الجغرافية والزمنية بفعل الترجمة والانتشار، إذ باستطاعة العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمن أجيال من القراء محافظاً على عطائيته بتفتحه على الدوام على متطلبات الأجيال والمجتمعات، فالترجمة وإن كانت "خيانة" إلاّ أنّها تنقل المؤلف إلى وسط مغاير، يتعامل مع الصنيع الأدبي بمنظاره الخاص، ومن زاوية قيمه الخاصة، فيضفي عليه حَرَكيّة جديدة قد تُكسبه احتراماً وإجلالاً كبيرين، شأن الأعمال التي استطاعت أن تستوعب لغات عدة، وأن يستوعبها قراء مختلفون، في أصقاع متباينة، وربما حقق الجمهور الواسع للكتاب والكاتب ما لم يحققه الجمهور الوسط .

وعليه فإن الجمهور أو المتذوقين مبدعون ، لأنهم لا يقفون على ظاهر النص ، أو على قراءة ما يسمي بما فوق السطور ، وإنما يغوصون إلى هذا النص ليس فقط للقراءة التذوقية ، وإنما

للمشاركة في إبداع النص الأدبي ، فهم شركاء مع المبدع (كاتبًا ، أو شاعرًا) في صنع هذا العمل وتكوينه ، حيث إن فعل القراءة يعد عملاً إبداعيًا ، ولكنه ليس إبداعًا خالصًا ، فهو إبداع مقيد بحدود الإطار الذي أبدعه الكاتب أو الشاعر صانع النص وموجده الأول ، ولذلك قيل إن المتلقي حين يكتشف المعني فإنه يشعر بمتعة تملأ جوانحه خاصة ، وهو يكتشف ما وراء السطور وإن اتخذت طابع الاستقلال والاستهلاك ظاهريًا ، فإنها في الواقع نشاط يهدف إلى إنتاج المعاني، كما هو الحال في استراتيجيات الإدراك ، فإنها تتلخص في انتقاء الخيارات واتخاذ القرارات (إسماعيل الملحم ، 2003، 52-53) .

2- **كفاءات المتلقي :**

لعله قد وضح لنا الآن أن هناك نظريتين للتلقي هما : النظرة الأولى وهي أن المتلقي أو القارئ للعمل الأدبي يتلقياه تلقيًا سلبيًا ، فليس من حقه أن يضيف أويعدل في النص بل عليه أن يتلقاه كما هو دون مشاركة منه إلا مشاركة التلقي ، والنظرة الثانية هي التلقي الايجابي ، وهذه النظرة تفترض أن المتلقي للعمل الأدبي له دورٌ لا يمكن إنكاره في صناعة هذا النص ، حيث إنه يضفي عليه من معارفه وخبرته ، فهو شريك نشط في عملية الاتصال الأدبي ، وله دوره الذي لا يقل أهمية عن دور المبدع الذي أنتج وأبدع ، وإزاء هاتين النظرتين ألفينا بعض النقاد يضعون للمتلقي مجموعة من الكفاءات التي ينبغي على القارئ أو المتلقي أن يتصف بها، ولقد قسمت هذه الكفاءات في محورين :

أولاً : الكفاءات الذاتية :

ومن هذه الكفاءات ما يلي (حسين جمعة ،2003، 44):

(أ) التوازن والاتزان العاطفي والجسدي : إن الأثر الأدبي الذي يتركه نص ما قد يكون سلبيًا أو إيجابيًا، بسبب حالة المتلقي الجسدية والنفسية أثناء عملية التلقي ، ولهذا يجب على المتذوق للعمل الأدبي قبل أن يقرأ أي عمل لابد أن يتهيأ تهيؤًا كاملاً بكليته المتوازنة الهادئة ، لكي يجري عملية تفاعل مع النص قائمة على المعايشة المتزنة الموضوعية المستندة إلى العلاقات الفنية فيه، بمعزل عن أي تأثر ذاتي من أي نوع كان دينيًا أو مذهبيًا أو قوميًا أو جسديًا أو نفسيًا .

(ب) الموهبة الفطرية والذكاء العفوي والفطنة الحذرة والحساسية الفنية والنقدية الأصيلة والمكتسبة والإرهاف الحسي الدقيق .

(جـ) الحياد والنزاهة ، حيث إن النية المفترضة في القراءة تحاول جاهدة إدراك المبدع ، وفهم وسطه المعيش وما توحيه العناصر الفنية ، وليس ما يوحيه انتماء القارئ أو جنسه أو هواه ، فلا يجوز إكراه المستويات الوظيفية المنقحة على احتمالات فكرية ومنهجية وثقافية لفكرة ما ، أو لحزب ما ، أو لرغبة آنية وميول خاصة دائمة أو مؤقتة .

ونضيف إلى الكفاءات الذاتية السابقة ما يلي :

(د) أن يكون هذا المتلقي قارئًا أو سامعًا مثاليًا لروائع الأدب العالمي عامة ، وللأدب العربي خاصة .

(هـ) أن يجيد اللغة التي يقرأ بها إجادة تامة ، تمكنه من تذوق جماليات هذه اللغة ، وإلا استحال الأمر إلى فجوة تحول أو تعوق عملية الاتصال .

(و) أن يتسم القارئ أو المتلقي بالقدرة على النقد والموازنة بين الأعمال الأدبية .

(ز) أن يكون هذا المتلقي خبيرًا بمذاهب الأدباء والشعراء ، وان يكون لديه حس لغوي وأدبي يمكنه من تمييز الأساليب المختلفة للشعراء والكتاب ، ولن يتأتي ذلك إلا من خلال التمرس على القراءة وكثرة الاطلاع على الجيد من المنظوم والمنثور .

ثانيًا : كفاءات موضوعية ، وتشمل ما يلي (حسين جمعة ، 2003، 45-46) :

(أ) الوعي المعرفي والفني والمنهجي : فإذا كان من حق القارئ الناقد أن يغيب ذاتيته – مؤقتًا – في مواجهة التجربة الإبداعية فمن وجه أولي أن يُسكت وعيه المعرفي والفني والمنهجي والعلمي واللغوي الحديث لمرحلة زمنية ريثما يستوعب الحركة الزمنية لأي تجربة إبداعية ، ومن ثم يمارس كل ما يملكه لكشف أسرارها ومن هذه الكفاءات الموضوعية ما يلي :

- **الوعي المتوازن المدقق المتابع** ، فالقاريء أو المتذوق الذي يتحلى بهذه السمات يرفع درجة الفطنة والحذر لديه ، وينمي أصالة الحس والذوق المرهف ، ويقوي قدرة المحاكمة الذاتية والعقلية والفطرية والمكتسبة ، ويصقل خبرته ، فالوعي يقوي بالممارسة الهادئة المستمرة ، فيصبح قادرًا على تلقي النصوص على اختلاف الأوقات والأماكن ، ولن يتأثر بأي عامل في إدراك الأبعاد الفنية والفكرية .

- **الوعي المعرفي والعلمي الشامل** ، نحن نتوخى من القارئ أن يمتلك وعيًا معرفيًا في اتجاهات عديدة أدبية ، وفنية ونقدية ، ومنهجية ، وثقافية ، ودينية ، وأن يطلع على عدد من العلوم المساعدة الأخرى ، التي تردف وعيه المعرفي واللغوي ، والموسيقي سواء أكانت

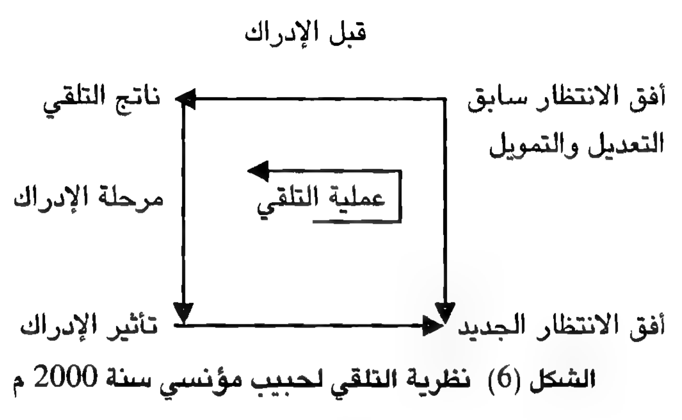


علومًا قديمة أم حديثة ، عربية أم أجنبية ، ومن ثم يمكن أن يستفيد من نتائج ذلك كله لدراسة الظواهر الأدبية والنصوص الإبداعية منطلقًا منها ساعيًا إلى فهمها ، ومن ثم استيعابها وتحليلها .

ونتيجة لما سبق فقد سعي بعض النقاد إلى وضع نظرية للتلقي أو للتذوق ، وهذه النظرية تسير في مراحل ثلاث هي :

- ☐ **عملية التلقي** .
- ☐ **ناتج التلقي** .
- ☐ **تأثير التلقي** .

وتتخذ هذه العمليات الثلاث مسارًا شبه مغلق ، يجدد مكوناته دومًا في سيرورة العمل القرائي لأن عملية التلقي لا تحدث بعيداً عن الذات والوسط والظرف ونوع التوقع (أفق الانتظار). وهي عناصر يتقاطع فيها السيكولوجي، والاجتماعي، والفني. أمّا ناتج التلقي، وإنْ كان جملة من الردود الفورية التي تنتاب القارئ أثناء التلقي سلباً وإيجاباً، فإنّها تشوّش اعتقاداً مترسباً، شكلّته قراءات سابقة فأضحت ترسم حدود الموقع الذي يتمّ فيه التلقي الجديد، أمّا تأثير التلقي فوجهته عكسية إذ يرتدّ إلى الذات، في اضطرابها وتشوشها ليعدّل، أو يحوّر، أو يثبّت الاعتقاد الأولي، وليزحزحها عن الموقع الافتراضي إلى موقع جديد ، ولقد قدم الشكل الآتي تعبيرًا عن هذه النظرية (حبيب مؤنسي ، 2000 ، 264) .



الشكل (6) **نظرية التلقي لحبيب مؤنسي سنة** 2000 م

وعليه فلكي تقوم أسس هذه النظرية ينبغي أن يكون المتلقي حرًا نشيطًا، ولذا فقد قسم النقاد النص الأدبي إلى قطبين هما : **القطب الأول هو القطب الفني** الذي أبدعه الكاتب ، أما **القطب الثاني فهو القطب الجمالي** ، وبناءً على هذين القطبين فإن للقراءة بعدين هما : يشمل البعد الأول

كل القراء ، لأنه قائم في النص ومفروض ومحدد به ، ويختلف البعد الثاني ويتنوع إلى ما لا نهاية له ، لأنه متعلق بما يسقطه القارئ المنفرد على النص،لأن كل قارئ يختلف عن غيره اختلافًا لا نهاية له (حسين مصطفي سحلول ، 2001 ، 125) .

ونتيجة لأهمية المتلقي كعضو فاعل في عملية الاتصال الأدبي فقد ربطوا بشكل مستمر بين القراءة وبين إعادة الكتابة ، فكل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدي إلى ولادة كتاب أو نص جديد ، وهذه الصيغة قد استخدمها فيكتور هوجو ، إنها اعتراف واضح بقيمة الأثر ، فسواء تمت ترجمة الأثر أو تقليده أو انتحاله ، أو الاقتباس منه ، أو الزيادة عليه، أو تحريفه ، فإن كل ذلك يعني أنه قرئ ، ويعني أن له ما يكفي من الأهمية ليقوم قارئ من مجتمع معين أو جماعة محددة بنقل حصيلة قراءاته إلى قراء آخرين ، وإشراكهم في معرفته أو إعجابه ، أو موافقته أو سخريته (إيمانويل فريس ، وبرنار موراليس ، 2004 ، 174-175)

3- مراحل التذوق الأدبي عند المتلقي :

يرى أحد الباحثين أن عملية التذوق لا تتم إلا إذا كان هناك معاناة من قبل المتلقي تماثل تلك المعاناة التي يشعر بها المبدع عندما يقوم بإبداع عمله فعملية الإبداع لا تتم إلا إذا استقبل هذا العمل من جانب المتلقين استقبالاً حسنًا على أساس المشاركة الوجدانية بين الطرفين استقبالاً يرضي اعتزاز الأديب بنفسه فيحقق له جانبًا من المتعة ويضاف إلى متعة المعاناة ، كما يحقق العمل الأدبي المتعة عند المتلقين أو المتذوقين لهذا العمل (سعد أبو الرضا ، 1977 ، 36) .

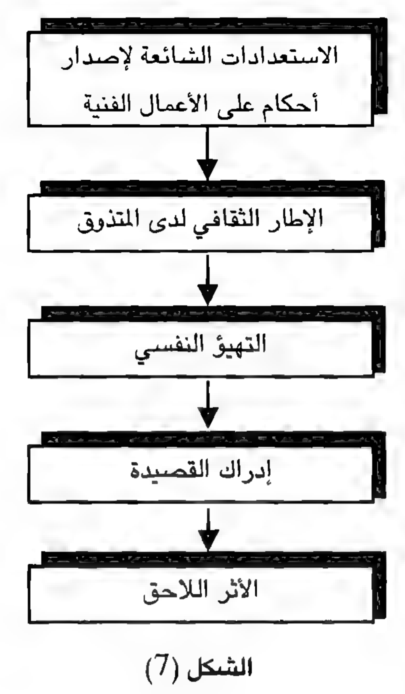
فالفن إذن لا قيمة له بدون جمهور متذوق مثلما لا يكون هناك تعليم دون متعلم فليس هناك فن دون متذوق لهذا الفن ، ومن المراحل التي يمر بها المتذوق للعمل الأدبي المراحل الآتية (أحمد صقر ، 2000، 272) :

- ❖ التوقف لمثول شيء غير مألوف أمام الذات .
- ❖ العزلة ، استئثار الموضوع بكل انتباهنا .
- ❖ إحساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق .
- ❖ الموقف الحدسي ، أي الموضوع الماثل أمامنا ، ويدفعنا إلى الحدث المباشر ، فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه .
- ❖ الطابع العاطفي أو الوجداني ، فالموضوع الفني الماثل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خاصة بسيطة .

❖ التداعي ، تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثير .

❖ التقمص الوجداني ، حيث نضع أنفسنا موضع الأثر الفني ، فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا يجعلنا نشعر بالألم لأبطال المسرحية ، ويظهر على قسمات وجوهنا ما يشير إلى تقمص مواقف أبطالها

ولقد قدم (مصطفى سويف،2000 ، 152-153) تشريحًا لخبرة التذوق عند المتلقي حيث ذكر أن أوضح عناصر هذه الخبرة هي فترة التهيؤ النفسي بكل ما فيها من جوانب وجدانية وديناميةوعقلية على أن هذه الفترة تسبقها لحظات أو حقائق سيكولوجية أخرى ولو أنها أقل وضوحًا للخبرة الشعورية المباشرة ، وهذه اللحظات أو الحقائق هي الإطار الثقافي لدى المتذوق والاستعدادات الشائعة لإصدار أحكام تقويمية على الأعمال الفنية فهاتان الحقيقتان تسبقان فترة التهيؤ سواء من زاوية المنظور الزمني أو من زاوية المنظور المنطقي ، هذا عن البدايات الحقيقية لخبرة التذوق ، أما تحديد النهاية الحقيقية فهي لا تنتهي إلا بانتهائنا من الاطلاع على القصيدة ، ولكنها قد تطول أو تقصر تبعًا لعدة عوامل وهي فترة تسمى بفترة الأثر اللاحق ، ولقد قدم سويف النموذج التالي لهذه الخبرة :



الشكل (7)

المكونات الرئيسة في عملية التذوق لمصطفى سويف سنة 2000 م

ولقد قدم هولمان " Hollman" (مصري حنورة ،2000 ، 119) سنة 1965 تصورًا عن مراحل عملية التذوق لدى المتلقي وأشار إلى أن هذه المراحل تشبه إلى حد كبير المراحل التي يمر بها المبدع وهذه المراحل هي :

1- **مرحلة الاستعداد** : أي التهيؤ للوقوف بباب العمل لعله يسمح له بالدخول .

2- **مرحلة الاختمار أو الكمون أو الحضانة** : وهي تلك المرحلة التي تمر قبل أن يحدث اندماج مع الفكرة أو موضوع العمل الفني وهي تمثل نوعًا من الانصراف أو عدم الحضور في المجال السيكولوجي للعمل حتى وإن ظل المتلقي في الحضرة الفيزيقية للعمل .

3- **مرحلة الإشراق** : أي حدوث انفتاح وفيض يسمح بنوع من الفهم والاستيعاب والبلورة لمضمون العمل ومتعلقاته .

4- **مرحلة التحقق** : وهي المرحلة التي ينتهي فيها المتلقي إلى حكم وقرار يخص العمل ويخلص فيه إلى تحديد علاقته به .

كما عرض بعض علماء الجمال(زكريا إبراهيم ، 1977 ، 185-186) تصورًا لموقف المتلقي إزاء العمل الفني وأشار إلى أنه يمر بعدة مراحل هي كالتالي :

1- **التوقف** : ومعنى هذا أن ثمة فعلاً منعكسًا جماليًا يتمثل في استجابة الذات للموضوع الجمالي وذلك بإيقاف مجرى تفكيرها العادي والكف عن مواصلة نشاطها الإرادي من أجل الاستغراق في حالة المشاهدة والتأمل .

2- **العزلة أو الوحدة** : ومعناها أن السلوك الجمالي قدرة انتزاعية هائلة ، لأن من شأنه أن يستبعد من مجال إدراكنا كل ما عدا الأثر الفني أو الموضوع الجمالي .

3- **الإحساس بأننا موجودون بإزاء ظواهر لا حقائق** : ومعناها أن الشعور الجمالي يفتقر بالضرورة إلى الواقعية نظرًا لما للموضوع الجمالي من طابع ظاهري .

4- **الموقف الحدسي** : فالرائد في السلوك الجمالي ليس هو الاستدلال والبرهان والبحث العقلي وإنما رائدنا الحدس والعيان المباشر والإدراك المفاجيء .

5- **الطابع العاطفي أو الوجداني** : وهنا نلاحظ أن الموقف الجمالي موقف ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب وإنما يجعلنا نربط الموضوع بالحساسية لا بالقصور العقلي.

6- **التقمص الوجداني أو التعاطف الرمزي** : ومعني هذا أننا نحكم على أي موضوع حكمًا

جماليًا فإننا نضع أنفسنا موضعه محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهيه عن طريق الحركات العضلية أو العضوية .

كما حدد (طه وادي ، 1994 ، 22-26) المراحل التي يمر بها المتذوق أثناء تفاعله مع النص الأدبي بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاصة كما يلي :

المرحلة الأولى : تتضمن التعرف على الإطار الذي كتب الشاعر في ظله القصيدة حتى يساعدنا ذلك على تبصر موقف الشاعر وإدراك عمق التجربة التي يقدمها بحيث نصل إلى الوعي الكامل بأبعاد النص الفكرية والشعورية .

المرحلة الثانية : تتمثل في النظر إلى النص على أنه مرحلة أو حلقة في تاريخ نوع بعينه له سمات مميزة استقرت في الوجدان الأدبي والضمير الفكري للأمة المبدعة تحت ظل إطار حضاري خاص وهيمنة ثقافية معينة.

المرحلة الثالثة : تتصل بمحاولة إدراك التمييز أو التفرد الذاتي للأديب وذلك من خلال أمرين هما:

1- طريقة الأداء اللغوي للعبارة ، فالأديب لا يركب الجملة ليعبر بها عن معنى تقريري مألوف وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي ، وتجعل للعبارات والإنسان والجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة وتنقل الأصل إلى المجاز لتفي بحاجة الفن من التعبير والتصوير ، وهذه الطريقة هي ما تعرف بالبصمة الأسلوبية للكاتب أو للأديب .

2- عن طريق التعرف إلى طبيعة التخيل عنده ومصادره أي كيف يقيم بالعلاقات اللغوية صورة بحيث تكشف عن عناصر الشبه بين الأشياء التي لا صلة بينها في الواقع فيكشف عن خيال خصب يبدع من الفكرة والصورة تجربة مكتملة .

المرحلة الرابعة : وتتمثل في الإيمان بأن للأدب دورًا في بناء المجتمعات والبشر ، فالأدب نشاط إنساني يسهم في حركة المجتمع وتقدمه فهو لا يكتب للتسلية والترفيه أو للمتعة والتطهير وإنما من أجل أن يبرز بالدرجة الأولى رؤية خاصة للأديب وأن يحدد موقفًا يلتزم به .

من خلال ما سبق يتضح أن المتذوق يمر بجهد عقلي ونفسي ووجداني كبير، لأنه يحاول استعادة نفس التجربة الشعورية التي عايشها المبدع ، فتذوق العمل الأدبي إذن يعد إبداعًا ولكنه إبداع من الدرجة الثانية لأنه محكوم بإطار معين هو ذلك الإطار الذي حدده له المبدع لكي يسير فيه .

4-المتذوق وكيفية القراءة الأدبية :

إن عملية التذوق الأدبي ليست عملية بسيطة كما قد يتصور البعض ، ولكنها عملية معقدة وثرية ، فالمتلقي كما قلنا آنفًا وفقًا للنظرية الحديثة في التلقي قارئ نشط ، يري في النص ما لا يراه الآخرون ، ويسمع ويلمس من النص ما يصعب عن الآخرين ذلك .

ولكن قبل التحدث عن كيفية القراءة الأدبية يحسن بنا أن نضع هذه المبادئ أولاً وهي (محمد راتب الحلاق ، 1999 ، 57-58) :

- ❖ تزداد قدرة المتلقي على التعبير عن تذوقه وعن رأيه فيما يقدم له من نصوص حين يشعر بتقدير الآخرين لإنجازاته ، واحترامهم لآرائه بعيداً عن جو التقويم الصارم الذي يتطلب عادة إعادة إجابة محددة ومعروفة سلفًا .
- ❖ إن اختيار النصوص الأدبية أمر غاية في الأهمية بالنسبة للمتلقي ، فعلي قدر ثقافته، ومستوى تعليمه يتم اختيار النصوص التي تتواءم مع طبيعة هذا المتلقي .
- ❖ إن تذوق النص الأدبي لا يعني، ويجب ألا يعني مجرد إدراك معاني مفرداته ، وفهم العلاقات القائمة بين عناصره ، بحيث تصب بعد ذلك في فكرة وحيدة ينحاز إليها المربي ويرجحها، وما على المتلقي إلا أن يرددها ببغاوياً بقالب لفظي وحيد النمط .
- ❖ إشاعة جو من الديمقراطية والحرية أثناء عملية تلقي النصوص الأدبية ، كل ذلك بغية الارتقاء باستجابات المتلقي ، ومما يساهم في تحقيق تذوق فعال للمتلقي احترام أسئلة المتلقين، بل على العكس من ذلك ينبغي تحريضهم على التساؤل ، لأن التساؤل هو مفتاح المعرفة ، بل بوابته الكبرى للإبداع والابتكار .
- ❖ احترام خيال المتلقي والعمل على إثارته بكل الأساليب الممكنة والمتاحة ، مع توجيه المتلقي على بعض العادات القرائية الإيجابية ، ككتابة بعض التعليقات ، أو إبداء بعض الملاحظات ، مع تشجيع المتلقي على اقتناء دفتر خاص لتسجيل مختارات أحبها من النصوص الشعرية والنثرية .
- ❖ إذا تذكرنا أن القاسم المشترك بين الإبداع والتذوق هو الخيال الابتكاري ، فينبغي علينا تنمية هذا الخيال ، لأنه سيؤدي إلى تنمية الإبداع والتذوق معًا ، وإذا تذكرنا أن الخيال الابتكاري يتصف بالطلاقة والخصوبة والمرونة والأصالة عمدنا إلى مساعدة المتلقي على زيادة كفايته وكفاءته في هذه المجالات .

والآن كيف يقرأ المتلقي العمل الأدبي ؟

إن قراءة المتلقي للعمل الأدبي تسير في عدة مراحل هي :

☐ **المرحلة الأولى** : وهذه المرحلة هي مرحلة القراءة الشاملة للنص الأدبي ، أو ما يمكن أن نطلق عليه اسم القراءة التصفحية Skimming Reading، وغرض هذه القراءة هي أن يجمع المتلقي فكرة عامة عن النص الأدبي ، ويشمل عنوان النص ، قائله (نشأته ، بيئته ، تعليمه ، المؤثرات التي أثرت في أدبه) مع معرفة العوامل التي دفعت المبدع إلى نظم هذا النص أو كتابة هذا المقال أو القصة ، ثم حصول المتلقي عن فكرة عامة عن النص ، أو عن الموضوع الذي يدور حوله ، وفائدة هذه المرحلة أنها تنشط ذهن المتلقي لاستقبال العمل الأدبي والتفاعل معه ، ومن ثم تذوقه ، حيث إن الإدراك الجمالي للعمل الأدبي لا يأتي من أول وهلة ، بل يحتاج إلى التمعن والتأمل في هذا النص أو ذاك ، كما أن النص ربما يحتاج إلى إعادة القراءة مرات ومرات ، فمن النصوص الأدبية ما يبهرنا منذ أول اتصال به ، فإذا أعدنا القراءة وفتشنا في هذا النص وجدناه خاويًا من الجمال ، فهو بهرجة لفظية أكثر منه نص أدبي بالمعنى العام لمقومات هذا النص .

☐ **المرحلة الثانية** : القراءة التأملية Reflective Readingوهذه المرحلة تعد أطول من المرحلة السابقة ، ويقوم فيها المتلقي للعمل الأدبي بالآتي :

- أن يقسم النص الأدبي إلى وحدات فكرية .
- أن يحدد مقومات التذوق الأدبي في هذا النص من مفردات ، وجمل ، وتراكيب ، وعاطفة ، وصور فنية ، وخيال ، وموسيقي مع إبراز دور هذه المقومات في إبراز جمال العمل الأدبي.
- أن يقوم بكتابة تعليقات حول النص عامة ، وعن كل مقوم من مقومات سالفة الذكر خاصة.
- أن يوازن بين الوحدات الفكرية في هذا النص ، وبين نص آخر يدور حول الموضوع نفسه لأديب آخر أو لنفس المبدع .
- أن يستنبط من النص خصائصه الفنية التي يتسم بها طبقًا للمدرسة الفنية التي ينتمي إليها، مع استنباط الخصائص الفنية التي يتسم بها أسلوب كاتب النص أو مبدعه .
- أن يستنتج المتلقي أثر البيئة في النص الأدبي .
- أن يحلل القيم المتضمنة في العمل الأدبي (أخلاقية ، اجتماعية ، إنسانية) .

☐ **المرحلة الثالثة** : مرحلة تقدير (تذوق) العمل الأدبي Appreciation، وهذه المرحلة تتضمن إصدار استجابة أو حكم على هذا العمل ، وهذه الاستجابة هي المرحلة التي يظهر فيها

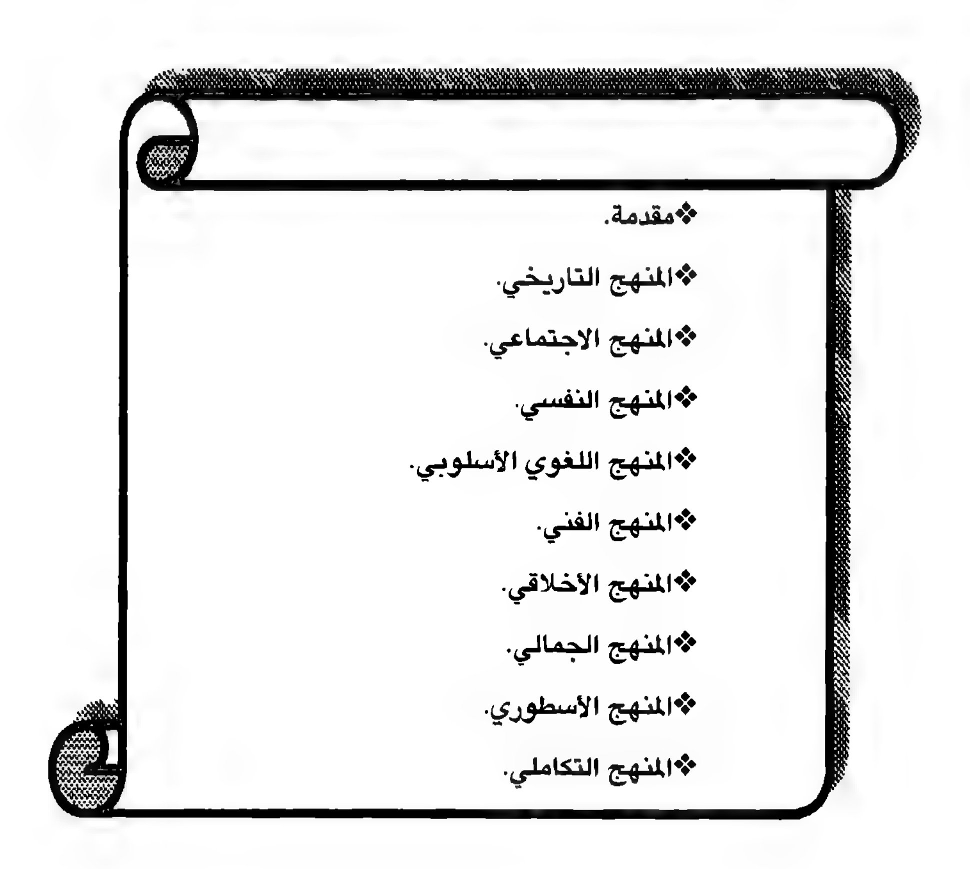
المتلقي استجابته التذوقيه حيال هذا العمل بناءً على المراحل السابقة ، حيث يقوم المتلقي بإبراز نقاط القوة في النص الأدبي ، مع توضيح الهنات ونقاط الضعف في هذا العمل ، ولكن ينبغي عند إصدار هذا الحكم أن يتحري المتلقي الموضوعية ، ولكي يلزم المتلقي نفسه بهذه الموضوعية عليه وهو يصدر حكمًا على هذا العمل أن يستند إلى شواهد ودلائل تدعم وجهة نظره حول مواطن القوة في هذا النص ، أو مظاهر تنبين نقاط الضعف فيه ، وبالتالي يستطيع حينئذٍ التجرد من الذاتية .

- **المرحلة الرابعة** : مرحلة التوسع Elaborationوهذه المرحلة تتضمن محاولة استثمار العمل الأدبي في إنتاج أعمال أخري ، أي أن المتلقي سيأخذ مقعده بجانب المبدع ، وذلك انطلاقًا من مبدأ مؤداه أن الإبداع والتلقي وجهان لعملة واحدة ، فعملية الإنتاج الأدبي هذه عملية إنتاج ، وعملية الاستقبال هي عملية تذوق ، كما أن أهمية هذه المرحلة تتضح في محاولة الربط بين فنون اللغة العربية عامة ، وذلك لأن اللغة وحدة واحدة لا تتفتت، وإنما تقسيم اللغة إما إلى فروع (نحو ، ونصوص ، وقراءة ، وإملاء) أو إلى فنون (استماع ، وتحدث ، وقراءة وكتابة) هذا التقسيم لغرض تسهيل الدراسة فقط ، وبالتالي ففنون اللغة وفروعها ترتبط فيما بينها بوشائج وصلات ، فيمكن من خلال ذلك أن يستفيد المتلقي من النص الأدبي في كتابة موضوع إنشائي يدور حول نفس موضوع النص ، حيث يستلهم المتلقي مفردات وصور هذا النص في إنتاج عمل كتابي إبداعي ، قد يكون هذا العمل قصة قصيرة ، أو مقال أدبي ، أو حوار مع النفس (المونولوج) ، أو كتابة يومياته بشكل أدبي ، وقد يستثمر هذا العمل في كتابة خطاب أو رسالة لصديق ما ، أو يكتب ملخصًا حول هذا الموضوع ، ولكن مع الأخذ في الاعتبار أن يحاول المتلقي أثناء هذه المرحلة أن يرسم لنفسه طريقًا يغاير الطريق الذي استلهمه المبدع الأول للعمل وإلا أصبح عمل المتلقي صورة ممسوخة من النص الأول ، وتكرير لعمل سابق بلا فائدة، العبرة هنا أن تكون للمتلقي طريقته المميزة في الكتابة، وأن يكون له أسلوبه الذي يميزه عن غيرة ، ولا ضير وهو في بداية هذا الطريق يستلهم أسلوب وفكر كاتب أو مبدع يحبه ، ولكن ألا يأسره هذا الأديب فلا يستطيع الخروج عن عباته ، والفائدة التي تكمن في هذه المرحلة أنها تربي المتلقي تربية إبداعية، حيث إن تكوين أي مبدع يمر أولاً بمرحلة القراءة للقمم والأعلام في مجال الأدب عامة ، ثم يتلو هذه المرحلة مرحلة أخري وهي أن يكتب على استحياء بمعني أنه في كتابته يقلد شخصية أحبها ، فهو بقصد أو غير قصد يحاول التشبه بهذا الأديب أو ذاك ، وفي المرحلة الأخيرة يصبح المتلقي مبدعًا ، ويصبح له طريقه المميز ، وله أسلوبه الذي يتصف به ،

ونحن إذا تأملنا هذه المراحل سنجدها المراحل التي تربى عليها الشعراء منذ العصر الجاهلي، حيث كان الشاعر الناشيء يلازم شاعرًا كبيرًا يأخذ عنه ويروي شعره ، حتى إذا استقام له طريق الشعر قرض الشعر ، خير دليل على ذلك هدبة بن خشرم إذ يقول صاحب الأغاني (أبو الفرج الأصفهاني ، د .ت ،257): وهدبة شاعر فصيح متقدم من بادية الحجاز وكان شاعرا راوية كان يروي للحطيئة، والحطيئة يروي لكعب بن زهير ، وكعب بن زهير يروي لأبيه زهير ، وكان جميل راوية هدبة ، وكثير راوية جميل فلذلك قيل إن آخر فحل اجتمعت له الرواية إلى الشعر كثير.

الفصل الثامن

مناهج التذوق الأدبي



مناهج التذوق الأدبي

مقدمة:

حاولت الدراسة النقدية الحديثة أن تجعل من التذوق فنًا موضوعيًا ، وطالما أن التذوق عملية تسبق النقد فإن دراسة مناهج النقد الأدبي تعد أمرًا ضروريًا ، لأن كل منهج من هذه المناهج يكشف لنا عن جماليات النص وذلك بحسب الجانب الذي ينظر إليه في النص الأدبي .

ولقد استفاد النقد الأدبي من نتائج البحوث في مجالات مختلفة منها علم النفس ، وعلم اللغة، وعلم الاجتماع ، وعلم التاريخ ، واعتمد كذلك على العلوم التجريبية ، حيث استعان النقد الأدبي بالطريقة المنهجية التجريبية في دراسة النص الأدبي ، وذلك بدءًا من تحديد المشكلة التي تواجه الناقد ، وفرض الفروض ، ووضع البدائل ، والتحقق من صحة البدائل الموضوعة ، واختيار أحد هذه البدائل ، كما أن النقد قد استعان أيضًا بمجموعة من النظريات واستفاد منها فوائد جمة، ولعل من أهم هذه النظريات نظرية النشوء والتطور ، والنظرية النسبية ، ونظرية المجال ، كما أمدته الفلسفة بينبوع ثري زاد من قوة سريانه ، ومن أبرز المباحث الفلسفية التي أمدت النقد الأدبي برافد قوي هو علم الجمال ، باعتبار أن العمل الأدبي يقوم على عناصر جمالية ، وتشمل هذه العناصر المقومات اللفظية وما تستند إليه من صوت وحرف وكلمة تتكون منهما تشكل عنصرًا من عناصر الجمال ، والمقومات التصويرية من استعارة وكناية وتشبيه ومن مجاز أيضًا تشكل مقومًا جماليًا ، لأن الأديب لا يتحدث حديثًا مجردًا أو مباشرًا، ولكنه يتحدث حديثًا مفعمًا بالجمال المبني على الصور والأخيلة، كما أن موسيقي النص تعد مقومًا آخر من المقومات الجمالية في النص .

ولعل هذه التقنيات النقدية الجديدة ، وهذه الاتجاهات في البحث تعتمد في أكثر أحوالها على فروض أصبحت أساسية في الفكر الإنساني الحديث مميزة له ، ويعود الفضل في هذه الفروض في المقام الأول إلى أربعة علماء عظام من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وهم: داروين، وماركس ، وفريزر* وفرويد ، أما داروين فمنه جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي، وأن الحضارة تطورية ، أما ماركس فهو الذي ذهب إلى أن الأدب هو الذي يعكس ولو بطريقة معقدة ملتوية أحيانًا العلاقات الاجتماعية الإنتاجية لهذا العصر أو ذاك ، وأما فرويد فهو الذي يري أن الأدب تعبير مقنع ، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة قياسًا على الأحلام ، وأن هذه

---

* لعل فريزر من بين هؤلاء العلماء هو الذي يحتاج تعريفًا ، فهو أحد الذين بذلوا جهدًا كبيرًا في دراسة الأديان البدائية ، وترتكز فكرته إلى أن نمو الدين البدائي إنما تم بمحاولة السيطرة على الطبيعة ، فأساس الدين البدائي هو عجز السحر عن أن يقوم بهذه السيطرة ، وذلك لأن السحر كالعلم ، يحاول أن يربط بين العلة والنتيجة ، أما الدين فمبنيٌّ على الاعتقاد بقوى أقوى من الإنسان توجه حياته ، وتسيطر عليها وعلى الطبيعة ، فلما خاب الإنسان في مجال السحر غير قانون العملية إلى شيء أخر .

المقنعات تعمل حسب مبادئ معروفة وتحت هذا كله هنالك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي ، وأن بين الرقيب والرغبة في التعبير صراعًا مستمرًا ، وأما فريزر فهو صاحب الأفكار عن السحر البدائي ، والأسطورة والشعيرة البدائية ، وأن هذه كلها تكمن في أساس أعلي النماذج والمواد الأدبية ، وقد يضاف إلى هذه الفروض والأفكار نظرية ديوي في الاستمرار وأن قراءة الأدب ليستا إلا صورًا لفعالية إنسانية يمكن أن تقايس بأي فاعلية أخري ، وأنها خاضعة للقوانين نفسها ويمكن دراستها على المناهج الموضوعية نفسها (ستانلي هايمن ، د.ت ، 15-16) .

فكل منهج من المناهج النقدية تحاول تسليط الضوء على جانب معين من العمل الأدبي ، يتفق مع الرؤية العامة لهذا المنهج أو ذاك، وفي تسليط الضوء على عمل ما يكشف عن جماليات هذا العمل مما يعين في تذوق المتلقي للعمل الأدبي ، وبالتالي فإن العمل الأدبي بالنسبة لهذه المناهج أشبه بحديقة غناء يأخذ منها كل منهج ما يشتهيه من ثمار طيبة ، وذلك لا لشيء إلا لأن العمل الأدبي عمل متعدد الجوانب ، متعدد المقومات ، فتعدد الجوانب والرؤي وتعدد المقومات يساعد في تعدد جوانب النقد، ومن ثم تعدد جوانب التذوق .

ا- المنهج التاريخي :

يقوم هذا المنهج بدراسة تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه أو في دراسة الأطوار التي مر بها فن من الفنون الأدبية أو لون من ألوانه ، أو في معرفة مجموعة من الآراء التي أبديت في العمل الأدبي أو في صاحبه لتوازن بين هذه الآراء أو لتستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور(سيد قطب، 1990 ، 146) .

فهذا المنهج يقوم على الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ ، لأن أدب أمة من الأمم يعد تعبيرًا صادقًا عن حياتها السياسية والاجتماعية ومصدرًا مهذبًا من مصادرها التاريخية ذلك لأن الأدب يلم بروح الحوادث والأطوار المتعاقبة فيصورها ثم يتأثر بها فيستحيل في موضوعاته وفنونه وأساليبه تبعًا لما تستدعي الأحداث وتقضي به الشئون الجارية ، وهذه الصلة بين الأدب والتاريخ تنفعنا من عدة وجوه كما يلي (أحمد الشايب ، 1999 ، 93-97) :

☐ إن معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الأدب وتفسيره لتعليل كثير من موضوعاته وأطواره والاتجاهات العامة التي يجري فيها الأدب ويسلكها الأدباء .

☐ إن الدراسات التاريخية تفسر لنا الكتب التي يؤلف في فترة ما وفي ظل أحداثها السياسية وأوصافها الدينية أو الخلقية أو الاقتصادية .

- ☐ إننا معرضون للخطأ في فهم وتقدير آراء الأدباء وأفكارهم ما لم نلاحظ صلتهم بعصورهم.
- ☐ إننا نجد للحياة السياسية والاجتماعية سلطانًا على الفنون الأدبية.فالمنهج التاريخي إذن يسترجع الظروف الأصلية التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي ، كما أنه يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها (إنريك أندرسون إمبرت ، 1992 ، 109) .

فهذا المنهج يركز على العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية والزمانية التي أثرت على الأديب أي الأشياء الخارجية المحيطة به وبعمله الأدبي دون سبر غور هذا العمل واكتشاف خصائصه الفنية التي تتصل بعناصر النص الأدبي وبيان ما فيه من حسن وقبح ، إن المنهج التاريخي يفسر لنا الأدب تفسيرًا عامًا دون التغلغل إلى باطنه لاستخراج أسباب جماله وتأثيره .

إن المنهج التاريخي منهج لا يستقل بنفسه في نقد العمل الأدبي ، بل لابد أن يعضد بمنهج آخر ، وليكن المنهج الفني مثلاً ، ولندلل على وجهة نظرنا تلك لو أننا أردنا أن نجمع شعر النساء الشواعر في الأدب العربي سنبدأ منذ العصر الجاهلي وسننتهي بلا شك عند العصر الحاضر أو الفترة التي حددها الباحث كنقطة قطع لهذا البحث ، وعندما نجري هذا البحث لا ينبغي أن نكتفي بالجمع لشعر النساء الشواعر ، ولكن لابد من قراءته قراءة تأملية جمالية تذوقية حتي نستطيع أن نصل في النهاية إلى مجموعة من السمات والخصائص المميزة لهذا الشعر ، وهذه القراءة التأملية التذوقية هي جوهر المنهج الفني الذي ينبغي أن تقوم عليه الدراسة النقدية ، فالمنهج التاريخي هو منهج مساعد أو معين في دراسة العمل الأدبي ، وليس منهجًا يستقل بذاته لدراسة العمل الأدبي.

ولقد عرف النقد العربي هذا المنهج منذ قديم ، فكتاب مثل الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني يذكر النصوص ويوثقها ويرويها مسلسلة عن الرواة ، ويصحح بعض الروايات ، ويضعف البعض الآخر، ويذكر المناسبات والحوادث التي أدت إلى نظم القصيدة، وما دار حولها من روايات يضعف بعضها ويؤكد بعضها الآخر ، ويعرف بالشاعر ووظيفته ومزاجه .

ولعل من أخطر مخاطر المنهج التاريخي الاستقراء الناقص والأحكام الجازمة في التعميم، فالاستقراء الناقص – في مجال الأدب – يؤدي بنا دائمًا إلى خطأ في الحكم ، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي ، فألمع الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر من دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة ، وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو الزراية عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة ، والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من

الظواهر والدلائل حادثة أو نصًا أو مستندًا ، وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد فذلك أضمن وأكفل بالصواب (سيد قطب ، 1992، 148) .

ولعل من شواهد هذا الاستقراء الناقص ما فعله عميد الأدب العربي (طه حسين ، 1986، 47-45) حيث افترض أن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية على الرغم من عدم توافر الدلائل الجازمة التي تدعم ذلك إذ يقول : ومهما يكن من شيء وسواء واتتنا النصوص التي بقيت لنا أم لو تواتنا، فإني أجد في نفسي شعورًا قويًا جدًا بأن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية عالية ، لم تلبث أن استحالت إلى قرمطية خالصة ، ويقول في موضع آخر لست أدري أتسعدنا النصوص التي بقيت لنا من شعر المتنبي أم لا تسعدنا؟ ولكني قوي الشعور بأن المتنبي لم يرحل إلى الشام طلبًا للرزق حسب، وإنما ذهب إلى الشام داعية من دعاة القرامطة في هذا القسم الشمالي من سوريا ، الذي لم يكن قد أدركه الاضطراب القرمطي ، كما أدرك غيره من أقسام الشام ، ثم يصل طه حسين إلى نتيجة بناءً على فرضه السابق المبني على مجرد الشعور غير المبرر ، أو المستند إلى دلائل وبراهين أو نصوص شعرية تدعم نتيجته تلك إذ يقول : فنستخلص من كل ما قدمنا أن المتنبي قد قطع المرحلة الأولى من طريقة مرحلة الصبا ، ولم يكد يبلغ آخرها حتى كان قد تم له حظه من الشعر ، وتم له حظه من القرمطة ، وتم له حظه من القوة البدنية .

فالمنهج التاريخي إذن منهج مفيد في إلقاء الضوء على مبدع العمل الأدبي وظروفه،ونشأته، والمؤثرات التي أثرت في شعره أو نثره ، وكذلك يوقف القارئ على الظروف التي ساهمت في إبداع عمل ما ، وهذا كله يساعد بلا شك في استجلاء العمل الأدبي ، ويساعد المتذوق أو المتلقي على فهم هذا العمل مما يمكنه بعد معايشة النص من تذوق هذا العمل ، ولكن ينبغي أن يتوسل مع هذا المنهج بمنهج آخر، بحيث ينصب هذا المنهج الآخر على جوهر الفن، وعلى جوهر العمل الأدبي ، بحيث يساعد كلاً من الناقد والمتذوق في إصدار أحكام مبررة ، هذه الأحكام تنبع من النص أولاً وآخرًا .

2- المنهج الاجتماعي :

بدأ التفسير الاجتماعي للأدب منذ القرن التاسع عشر في فرنسا ، إذ بدئ تفسير الأدب في ضوء ما يقدمه للمجتمع من خدمات ، وما يطرحه من قضايا، وأصبح النموذج الفرنسي هو الرائد في هذا المجال انطلاقًا مما حققه الشعب الفرنسي من إنجازات عن طريق الثورة الفرنسية، وذلك أن تلك الثورة قد جلبت العديد من التوضيحات ، كما كان يبدو حول أسئلة لم يكن عصر التنوير قبل عام 1789 ليطرحها إلا بشكل جزئي ، فلقد ولد مجتمع جديد ، وجمهور جديد، وحاجات جديدة ، واحتمالات جديدة لم يسبق لأي فيلسوف أن عاش في مجتمع مثور ، ولقد تضاعف أثر

هذه الثورة حين توقفت أو حادت عن طريقها المستقيم مع التيار الإرهابي ، ولقد كان للأدب في كل ذلك دورٌ في التعبير عن هذه التغيرات ، بل الدفع إلى تحقيق هذه التغيرات (بيير باربيريسن، 1997، 165) .

فالمنهج الاجتماعي يبدأ من الاعتقاد بأن علاقات الفن بالمجتمع هامة وحيوية وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعمل الفني، إن الفن لا يولد في فراغ فهو – ببساطة – ليس عملاً شخصيًا ولكنه عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معينين ويستجيب لمجتمع فيه فرد مهم لأنه جزء واضح وبارز (إبراهيم حمادة ، 1982 ، 61) .

والحق أن الأديب حين يكتب عمله لا يكتبه لنفسه وإنما يصنعه للجماعة التي يعايشها وإلا ما خاطبها ولا نشره فيها بل كان يطويه في أدراج مكتبه ، فالأديب يسعى دائمًا إلى الجماعة وإلي كل ما تموج به من قيم مختلفة وبذلك كانوا حين يقرؤون أديبًا لا يقرءونه وحده وإنما يقرؤون أنفسهم وأنفس من حولهم (شوقي ضيف ، 1992، 13) .

فالأدب لا يحمل معنى إلا بواسطة القراءة وتدخل القارئ وهو ذات اجتماعية واضحة جزئيًا، كما أن الأدب كتابة وقراءة هو بصورة أساسية تأويل وتعليم ، فضلاً عن أنه مكان يبني فيه رد فعل الإنسان تجاه الواقع ، ولذلك يري ليفين شوكينج أن النقد لكي يقوم القيمة الجمالية بدقة لا يجب أن يمعن النظر في العمل نفسه وإنما في تأثيره في الجمهور .

فالمنهج الاجتماعي يهتم بإبراز المضامين الاجتماعية للأثر الأدبي والبحث عن مصدرها الذي نشأت فيه وإلي أي مدى تمكن الأديب من تشخيص الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التي عايشها بالإضافة إلى حث الأديب على مراعاة هذه المعايشة في أعماله.

ولقد ظل الباحثون مهتمين بالعلائق التي تربط بين الأدب وبين الحياة الاجتماعية ، لأن الأدب في حقيقته أثر من أثار هذه العلائق ، ولذا فقد وجدنا من الباحثين من يضمن دراساته للأدب أحكامًا غير مباشرة مؤسسه على هذه الروابط ، وتلك الروابط ليست بسيطة ، حتى إن هاري ليفن Harry Levinقرر أن العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة ، فالأدب ليس أثرًا من آثار المسببات الاجتماعية فحسب، بل هو أيضًا مسبب للآثار الاجتماعية (إبراهيم حمادة ، 1982، 64).

ولعل من أبلغ الشواهد على ذلك في أدبنا العربي أن الشعر كان من أكثر الوسائل تعبيرًا عن البيئة العربية منذ العصر الجاهلي وإلي الآن، ومن يتصفح دواوين الشعر العربي منذ العصر الجاهلي سيجد فيها مادة ثرية تحمل في طياتها أصداء المجتمع الذي عاش فيه الشاعر ، الأفكار التي تدور في هذا المجتمع ، عاداته ، قيمه ، تقاليده ، علومه ، حالته الدينية والفكرية بصفة عامة .

فالأدب يحاول محاكاة الحياة وترديد صداها وعكس سماتها ، والحياة إلى حد كبير حياة اجتماعية ، وذلك بالرغم من أن الأدب قد يتناول عالم النفس الداخلي أو العالم الطبيعي الخارجي، والكاتب أو الشاعر المستغرق في أخيلته وأحلامه سواء أكان باحثًا في مسارب نفسه وخوافيها أو كان مفتونًا بالطبيعة ومباهجها يتغني بما يشاهده ويحسه لينقل مشاهداته وأحاسيسه للناس، ولتضاف إلى ذخائر الأدب وتبقي في ذاكرة الأجيال المتتابعة ، والكاتب أو الشاعر عضو في المجتمع وفرد من أفراده له علاقاته وروابطه ، ومكانته ، وموقفه ، وهو يخاطب بفنه المجتمع ويعبر عن خفي مشاعره باعتباره أحد أفراد هذا المجتمع (علي أدهم ، 1979، 241) .

ولا غرو من أن الأدب يتأثر بهذا المجتمع وما به من أحداث ، وما ألم به من تغييرات ، كما أنه يتأثر بظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والثقافية ، ولقد كان الأدب العربي على تاريخه الطويل صورة صادقة لهذا المجتمع ، حيث إن الأدب قد عاش معظمه على كرم الأمراء والطبقات العليا وأصحاب السلطة والنفوذ ، وكان الشاعر أو الكاتب يرى في كنف هذا الأمير أو ذاك حماية له من نوائب الدهر فلزمه مادحًا حتي إذا غير له وجهه انقلب عليه هاجيًا ، فالمدح والهجاء في الشعر العربي صورة من صور الموروث الاجتماعي في البيئة العربية .

وإذا كنا نقول : إن هناك علاقة عضوية بين الأدب والمجتمع ، حتى أضحت هذه المقولة من البدهيات التي لا تقبل الشك أو التفنيد ، فإن هذا القول لا يجب أن يؤخذ على عواهنه ، بل لابد له من تدقيق وتمحيص لسبب بسيط وهو أن ارتباط الشعراء والكتاب بالأمراء والحكام وأصحاب النفوذ في المجتمع قد جعل هؤلاء المبدعون يتغنون بما يريده الأمير أو الحاكم ، وهو ما نطلق عليه اسم الأدب الرسمي ، فالأمير أو الحاكم هو الذي يملي على الشعراء ما يريده ، ويوجهه الوجهة التي يبغيها ، بل تملي عليهم إرادته ، وتحدد لهم الموضوعات التي يطرقونها ، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر لا يترنم نهائيًا ببيئته المحيطة ، وما عليه هذه البيئة من أحوال ، بل سرعان ما يفعل الشاعر أو الكاتب ذلك وخاصة عندما يتحرر من ربقة هذا الأمير أو ذاك ، وخير مثال على ذلك في عصرنا الحديث أمير الشعراء أحمد شوقي الذي كان دائمًا يلهج بالحمد والثناء للخديوي ، لأنه ربيب نعمته ، ولكن ما إن تحرر من النظم الرسمي الذي يشيد فيه بالخديوي ومآثره إذ سرعان ما تحول شوقي إلى الشعب ، معبرًا عن أحوال هذه الأمة العريقة، مشيدًا بها وبأمجادها حتى أصبح شاعرًا للشعب.

من خلال ما سبق يتضح أن المنهج الاجتماعي أحد المناهج النقدية التي يستعان بها في نقد أي عمل أدبي ، وذلك انطلاقًا من ارتباط الأدب بالمجتمع، ولكن إذا كان الأدب يتلمس المجتمع

وظروفه وأحداثه فهذا شيء مهم ، ولكنه ليس الغاية النهائية من الأدب ، فالمضمون الاجتماعي في العمل الأدبي ليس هو المقياس الوحيد الذي يقاس به جودة العمل أو رداءته وإلا طلب من العلوم الأخرى كالاقتصاد ، والجغرافيا ، والاجتماع أن تؤدي هذه الغاية ، فالعمل الأدبي له غاياته ووظائفه التي يسعى لتحقيقها بما يتفق وطبيعة فن الأدب .

3- **المنهج النفسي :**

الأدب في جوهره تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية ، فكلمة التجربة الشعورية يتضح في ألفاظها أصالة العنصر النفسي في العمل الأدبي ، فالعمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة من القوى النفسية ونشاط ممثل للحياة النفسية هذا من حيث المصدر أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين هذه الاستجابة التي هي مزيج من إيحاء العمل الفني وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى (سيد قطب ، 1990 ، 184) .

وهذا هو نفس ما أشار إليه (توفيق الحكيم ، 1988 ، 10) تحت عنوان الأدب ويداه حيث أشار إلى أن الأدب له يدان فيمناه الخلق الذي ينتج ويبتكر أي الإبداع الخاص بالكاتب أو الأديب ويسراه النقد الذي ينظم ويفسر وهو التلقي .

إن الصلة بين الأدب وعلم النفس تضرب بجذورها في أعماق التاريخ منذ أفلاطون حينما تحدث عن الأدب والفن ، وعندما جاء أرسطو وتحدث عن نظرية التطهير ، وسار على نفس الدرب الأرسطي أفلوطين ، وهوراس ، وبوالو ، وهيجل ، وبرجسون ، وكروتشيه إلى أن جاء فرويد وحاول تطبيق مبادئ التحليل النفسي على بعض الفنانين مثل ليوناردو دافنشي ، وتابع فرويد يونج ، وأدلر ، وغيرهم الكثير ، وفي العصر الحديث ألفينا مجموعة من كبار نقادنا العرب يحاولون تطبيق المنهج النفسي في نقد بعض الأعمال الأدبية لبعض الشعراء ، أو في محاولة فهم شخصية شاعر من الشعراء وفق أسس ومبادئ هذا المنهج ، مثلما فعل طه حسين في دراسته لأبي العلاء المعري ، ومثلما فعل العقاد في دراسته لابن الرومي وأبي نواس ، وفعل ذلك أيضًا محمد النويهي في دراسته لنفس الشاعرين السابقين .

ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة عندما نقرر أن مؤرخي الأدب العربي القديم والحديث قد استعانوا بهذا المنهج في تفسير بعض أعمال الشعراء ، ومن هؤلاء المؤرخين أبو الفرج الأصفهاني حين تحدث عن بشار بن برد، حيث ألقي بعض الضوء على نفسية هذا الشاعر ، فقد كان بشار هجاءً ، وكان أشد الناس تبرمًا بالناس ، وكان يقول : الحمد لله الذي ذهب ببصري، فقيل له : ولم يا أبا

معاذ ؟ قال : لئلا أري من أبغض ، ولعلنا لو نظرنا إلى ظروفه المحيطة به لعرفنا سبب هذا التبرم ، فكما يصف (أبو الفرج الأصفهاني ، د.ت ، 133) بأنه كان ضخمًا ، عظيم الخلق والوجه، مجدورًا طويلاً ، جاحظ المقلتين قد تغشاهما لحم أحمر ، فكان أقبح الناس عمي ، وأفظعه منظرًا ، وكان إذا أراد أن ينشد صفق بيديه ، وتنحنح ، وبصق عن يمينه وشماله ثم ينشد فيأتي بالعجب .

ومما زاده تبرمًا أنم أباه كان طيانًا ، أي يضرب الطوب ، مما جعله يحس برقه حاله شكلاً ، ومكانة ، ونسبًا ، وأصلاً ، فكل هذه العوامل قد دعمت شدة بشار في الهجاء وإقظاعه فيه ، وفي العصر الحديث وجدنا شيخ اللغويين وعميد المؤرخين للأدب العربي (شوقي ضيف ، 1988 ، 47) يذكر أن البارودي وهو باعث الشعر العربي الحديث قد فقد أباه صغيرًا ، فخلف له الحسرة واللوعة ، حتى إنه رثاه وهو في العشرين من عمره بقوله :

مضى وخلفني في سن سابعة　　　لا يرهب الخصم إبراقي وإرعادي

إذا تلفت لم ألمح أخا ثقة　　　يأوي إلى ولا يسعى لإنجادي

فالعين ليس لها من دمعها وزرٌ　　　والقلب ليس له من حزنه فادي

فكارثته في أبيه لم تدلع في قلبه الحزن وحده ، بل دلعت معه تجربة مبكرة له بالناس ، وما تزخر به حياتهم من غدر وكيد ومكر وظلم، وهي تجربة ظلت أصداؤها تتردد في شعره وزادتها الأحداث المختلفة في حياته حدة إلى حدة .

فالمنهج النفسي إذن أحد المناهج النقدية الهامة في الوقوف على نفسية منشئه ، وعلى مراحله في الإبداع الأدبي ، أو ما يذخر به هذا العمل من مفاهيم ومصطلحات نفسية ضمنها المبدع في هذا العمل أو ذاك، لتحقيق غاية محددة ، يريد أن تصل دلالتها إلى المتلقي بنفس الكيفية ، وعليه فإن هذا المنهج ينبثق منه ثلاثة مناهج فرعية هي :

- منهج يتعلق بمناقشة الإبداع الفني .
- منهج يتعلق بسيرة المؤلفين كوسائل لفهم أعمالهم .
- منهج يتعلق بالتحليل النفسي للعمل الأدبي .

أولاً : منهج دراسة خطوات الإبداع الفني :

وهو نوع من المناهج يهتم بكيفية حدوث عملية الإبداع وتتبع مراحله ومن أول الذين تحدثوا عن وجود مراحل لعملية الإبداع هو عالم الطبيعة الألماني فون هيلمولتز " H. Von Helmholts" وهذه المراحل هي :

1- **مرحلة الاستعداد** : وهي مرحلة النظر في الأمر من وجوهه المختلفة والبحث في جوانبه المتعددة .

2- **مرحلة الاختمار**: وهي تلك المرحلة التي لا يلقي فيها الإنسان بالاً إلى موضوع المشكلة إنما يبتعد عنها أو تبتعد عنه أو عموماً لا يوجد جهد إرادي ومشعور به موجه للعمل في موضوع

3- **مرحلة الإشراق**: وهي مرحلة ظهور الحل أو ما يرتبط بها من أحداث نفسية أخرى (مصري حنورة ، 1977، 11-12).

وهذا المنهج هو الذي أشار إليه (بيير مارك دوبيازي Pirre-Marc DE Biase ,1997,15) باسم المنهج التكويني ، وهذا المنهج قد انبثق من مقولة تعبر عن أمر واقع مفادها أن النص النهائي لعمل أدبي ما هو – مع بعض الاستثناءات النادرة جداً – محصلة عمل ، أي إنشاء تدريجي ، وتحول يظهر في فترة زمنية منتجة كرسها المؤلف ، لكي يبحث مثلاً عن الوثائق أو المعلومات وتحضير نصه ، ومن ثم كتابته والتصويبات التي يدخلها عليه مرة تلو المرة ، ويتخذ النقد التكويني موضوعه من هذا البعد الزمني للنص في حالة تولده ، وهو ينطلق من فرضية تقول إن العمل الأدبي عند اكتماله المفترض يظل حصيلة عملية تكونه .

ويمر العمل الأدبي في النقد التكويني بمراحل أربع تتضمن كل مرحلة بعض الأطوار هي كالتالي :

- مرحلة ما قبل الكتابة، وتتضمن هذه المرحلة الأطوار التالية ، وهي طور الاستكشاف، وطور اتخاذ القرار.
- مرحلة الكتابة، وتتضمن كتابة المسودة الأولى للعمل الأدبي، ثم مراجعة هذه المسودة لتنقيحها وتجويدها .
- مرحلة ما قبل الطباعة ، في هذه المرحلة يدخل النص في طور جديد، وهو طور التهيؤ للطباعة الفعلية للعمل الأدبي.
- مرحلة الطباعة .

وهذا المنهج بعيد كل البعد عن النقد ، لأنه يهتم بالمراحل العقلية التي مر بها المبدع حتى يظهر عمله إلى النور دون النظر إلى النص الذي هو أساس العمل النقدي .

ثانياً : منهج دراسة سيرة المؤلفين :

وهو المنهج الذي يهتم بدراسة شخصية الأديب من خلال أعماله وتاريخ حياته ونزعاته، أي أن

الناقد يقوم بعملية تحليل نفسي لشخصية الأديب ، كما فعل فرويد في دراسته عن ليوناردو دافنشي ، وهربرت ريد الذي قام بدراسات على وردزورث ، وشيلي ، والأختين شارلوت وإميلي برونيه.

فالنقاد أصبحوا يثيرون في دراسة الأدباء مشاكل العقدة واللاشعور ونفسية الفرد والجماعة حتى أن الناقد الإنجليزي ريتشاردز يشير إلى أن الجودة في الآثار الأدبية ليس له إلا قياس واحد هو القياس النفسي ، فبمقدار ما في الأثر أو النص من قيمة نفسية تكون جودته ورداءته ، وهو يقيس القيمة النفسية بمدى ما ينسق الأديب من نزعات قارئه وانفعالاته المتباينة (شوقي ضيف، 1984، 18).

فهذا المنهج يفيد من ناحية إلقاء الضوء على سيرة الأديب وحالته النفسية ،لأن معرفتنا بهذا الجانب سوف يفسر لنا خصائص الأديب وخصائص أسلوبه ولكن ينبغي ألا يصرفنا هذا عن العمل الأدبي الذي هو أساس العملية النقدية .

ومن النقاد الذين حاولوا تطبيق هذا المنهج الناقد محمد النويهي في دراسته لشخصية ابن الرومي ، والحسن ابن هانيء ويقوم النقد عند هذا الناقد، أيضاً، على شيءٍ من المنحى "السيكوفنّي" وعلى الإسراف في استخدام المنحى "السيكوسوماتسي" أو "الطبّي النفسي"؛ إذ تناول هو الآخر بالتحليل النفسي شخصيتي ابن الرومي والحسن بن هانيء.

ويجدر بنا في البداية، أن نفهم نظرية النّقد النفسي عند هذا الناقد، لنصل بعد ذلك إلى النتائج التي انتهى إليها في دراسة شخصيات الشعراء. ويمكن تلخيص نظريته في مفهومين أساسين هما (زين الدين المختاري ، 1998، 31) :

❖ تنفيس الفنان عن عاطفته وتوصيلها إلى الناس.

❖ الأدب صورة نفسية لشخصية الشاعر أو الأديب فالتّنفيس والتّوصل، عنده، دافعان متلازمان وشرطان ضروريان لبروز الفنّ ولا يغني أولهما عن ثانيهما، هما: رغبة الفنّان في أن ينفّس عن عاطفته، ورغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورةٍ تثير في كل من يتلقّاها نظير عاطفته.

ثالثًا : منهج التحليل النفسي للعمل الأدبي :

وهو المنهج الذي استفاد بحقائق علم النفس في دراسته للأدب ، فهو منهج يهتم بتحليل العمل الأدبي نفسه في ضوء حقائق علم النفس ، كما أن هذا المنهج يتطلب فيمن يقوم بالتحليل قدرًا كبيرًا من معرفة الآليات الفنية والثقافة العلمية في مجال علم النفس حتى يتمكن من دراسة العمل الأدبي (وحيد السيد حافظ ، 1997، 111) .

وهذا المنهج يعد أقرب المناهج للنقد ، لأنه يرتبط بمادة النقد ارتباطًا مباشرًا وهو العمل الأدبي.

وللمنهج النفسي بصفة عامة بعض المآخذ منها :

❖ ركز أصحاب هذا المنهج على شخصية الأدباء أو كيفية إبداع العمل الأدبي وبواعثه دون النظر إلى الخصائص الفنية والجمالية فيه .

❖ الإسراف الشديد في استخدام المصطلحات النفسية في نقد العمل الأدبي وكأنه أصبح محضرًا لجلسة من جلسات التحليل النفسي أو وصفًا لتجربة معملية .

❖ إن هذا المنهج تتساوى فيه النصوص الجيدة والرديئة ، لأن العمل الأدبي ليس هو الفيصل في الحكم أو النقد .

❖ إن علم النفس وإن كان علمًا يستخدم أدوات موضوعية فإن النفس الإنسانية ما زالت لغزًا تحير الكثيرين .

فالمنهج النفسي يهتم بأشياء ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعملية الإبداعية ، أو ترتبط بسير المؤلفين ، وكل هذا يلقي قدرًا من الضوء تساعد إلى حد ما في فهم العمل الأدبي ، ولكن في ظل الاهتمام بالمنهج النفسي في النقد الأدبي ضاع النص أو بتعبير (عبد العزيز حمودة ،2003، 74) سرق النص الأدبي ، إنه يعني حرمان النص الأدبي من قدرته على تحقيق دلالته كما فعلت اتجاهات التلقي واستراتيجيات التفكيك ما بعد الحداثي أو المبالغة غير المقبولة في دور الأدب ووظيفته .

إن النقد الأدبي يمكن أن يستعين بالحقائق والمباديء التي توصل إليها علم النفس ، ولكن لا ينبغي أن يسيطر هذا المنهج على النص ، فنجعله المنهج النقدي الوحيد ، الذي يفسر في ضوئه العمل الأدبي ، بل لابد من الاستعانة بمنهج آخر ، لأن النص الأدبي إذا كان تعبير عن نفس إنسان أو نفس قائل فإن له قيمة أخري هي قيمته اللغوية والجمالية التي يكتمل بها بناء العمل الأدبي ، فالعمل الأدبي بهذا التصور أشبه ما يكون بطائر له جناحان : أحدهما الشعور ، والآخر التعبير المغلف بالجمال .

4- المنهج اللغوي والأسلوبي :

انطلق هذا المنهج من مقولة مالارميه الشهيرة بأن الشعر لا يكتب بالأفكار وإنما بالكلمات (إبراهيم حمادة ، 1982، 160) ، فالمنهج الأسلوبي لا يستهدف التفسير وإنما الوصف ، وهو لا يجيب عن سؤال لماذا لأي عمل ؟ وإنما عن سؤال ما هو ؟ وكيف يبنى؟ ، فالمنهج اللغوي

والأسلوبي ينطلق في نقده للعمل الأدبي من الرؤية النصية في دراسة هذا العمل ، فهو يهتم بالعمل الأدبي عامة وتراكيبه اللغوية (اللفظية ، والنحوية، والصرفية ، والصوتية) خاصة ، وذلك للوصول إلى أبعاد الدلالات التي تكمن في تركيبه اللغوي (إبراهيم حمادة ، 1982، 160) .

ويعد هذا المنهج من أكثر المناهج ارتباطًا بالعمل الأدبي ، لأنه يتصل ببنية هذا العمل من الألفاظ والمعاني ، كما انه يركز على التراكيب النحوية والصرفية والصوتية لينطلق منها إلى تحديد للمعنى ، لكن يعاب عليه عدة أمور منها (عكاشة حساين شايف ، 1979 ، 117) :

1- إنه لم يؤكد الجانب التقييمي في الدراسة الأدبية واقتصر على أن يكون التقييم متاحًا حسب لعمليتي التحليل والتفسير .

2- أن البحث عن المعاني الكامنة المختفية وراء الألفاظ والتراكيب والإمعان في تأويلها والجري وراء استكشاف بعض الرموز في العمل الأدبي أدى إلى تحميل العمل الأدبي بتأويلات كثيرة لا توجد فيه .

5- المنهج الفني :

يرتبط ظهور النقد الفني أو النصي بتطور علوم أخري ، كعلم السلالة الأدبية الذي ابتدعه الشكلانيون الروس في أثناء دراستهم للحكايات الشعبية واللسانيات التي عندهم في قلب مفهوم الأدبية ، فالعمل الأدبي بالنسبة إلى هذا النقد أولاً وقبل كل شيء نظامًا للأدلة Signe، وأكدت المناهج النقدية القريبة العهد حداثتها عن طريق العودة إلى النص (جيزيل فالايس ، 1997 ، 209).

وهذا المنهج الذي يواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة ، فنحن ننظر في نوع هذا الأثر قصيدة هو أم أقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة ثم ننظر في قيمه الشعورية والتعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب (سيد قطب ، 1990 ، 117) .

فالمنهج إذن يتناول الأبد في جوهره وصفاته التي تجعل منه أثرًا فنيًا ويحاول بيان المقاييس التي نسترشد بها ودرجته فترده إلى عناصره ، وينظر في كل منها مبينًا أسرار قوته وأسرار ضعفه وقيمته ، فالمنهج الفني يقوم على ما يلي :

أولاً :علي التأثير ولكن لكي يكون مأمون العاقبة في الحكم يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية ،والتجارب الشعورية، والذاتية، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الأدب .

ثانيًا : يقوم على القواعد الفنية الموضوعية وهذه تتناول القيم الشعورية والتعبيرية للعمل الفني.

ثالثًا : لابد من توافر مرونة لتقبل الأنماط الجديدة والتي لا تكون لها نظائر يقاس عليها ويكون من شأنها أن تبدل في القواعد المقررة والأصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف إليها .

فهذا المنهج يعد من أكثر المناهج صلة بالأدب ، لأنه يرتبط بالنص وحكمه عليه يجمع بين الجانب الذاتي متمثلاً في الذوق الأدبي للناقد والجانب الموضوعي متمثلاً في الأصول والقواعد الفنية والموضوعية حتى لا يصبح النقد مجرد آراء تطرح بدون حجة أو برهان فضلاً عن التزامه بالمرونة التي تمكنه من مواكبة التطور والتجديد في الشكل الفني للعمل الأدبي .

6- المنهج الأخلاقي :

من بين أنماط النقد التي تمارس اليوم يعد المدخل الأخلاقي – بلا شك – أطولها تاريخًا ، فقد كان أفلاطون في جمهوريته المثالية مهتمًا بالتأثير الخلقي الذي يمكن أن يحدثه الشاعر ، كما أولي هوراس نفعية الشعر وجماله شأنًا كبيرًا ، وكذلك أبدي نقاد عصر النهضة مثل فليب سيدني اهتمامًا مشابهًا لذلك ، وفي القرن الثالث عشر لم يتردد دكتور جونسون الزعيم العظيم لمبدأ الإدراك المشترك المدعم بالقدرة العقلية في الحكم على المضمون الأخلاقي للمؤلفين الذين ناقشهم في كتابه سير الشعر(إبراهيم حمادة ، 1982، 53) .

فالمنهج الأخلاقي ينصب أساسًا من مبدأ مفاده أن للأدب غاية قيمية ، وهذه الغاية تحض على تضمين العمل الأدبي مكارم الأخلاق ، بحيث يرغب في الأخلاق الحميدة التي تتمشي مع قيم المجتمع ومع مبادئه ، وتتمشي أيضًا مع الفطرة الإنسانية ، ويرغب عن الأخلاق الذميمة المستهجنة ، تلك الأخلاق التي تضر بالفرد وتضر بالمجتمع ، ولقد اهتم النقاد العرب بهذا المنهج ، حيث أثار النقاد قضية هامة ترتبط ببعض جوانب المنهج الأخلاقي وهي قضية الصدق في العمل الأدبي ، فالمبدع ينبغي عليه الالتزام بالصدق فيما يقول ، ويقصد بهذا الصدق الصدق الواقعي ، صدق الوصف كما يراه في الطبيعة لا كما تراه نفسه .

ولقد حسمت هذه القضية – قضية ارتباط الأدب بالأخلاق – انطلاقًا من أن غاية الأدب غير غاية الأخلاق ، وإن لم يمنع أن يتضمن الأدب قيمًا أخلاقية ، وأصبح مقياس البراعة في الشعر لدى النقاد هو جودة الكلام ، وحسن الصياغة ، حسن النظم والوصف ، كما فصل النقاد بين العمل الأدبي وبين الصدق ، فعلي المبدع أن يلتزم في عمله بالصدق الفني لا الصدق الواقعي ، كما قرروا بأن الشعر عارٍ من الغايات النفعية ، فلا يطالب الشاعر بهدف خاص ، فالشعر قد يقع موقع الضرر ، والذي يراد من الشاعر هو حسن الكلام ، وإن زخر شعره بقول الزور وقذف

المحصنات ، ويتضمن ذلك أن الإسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي ، وبهذا فصل النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية (محمد غنيمي هلال ، د .ت، 215) .

ومن هؤلاء النقاد الذين فطنوا إلى أن غاية الشعر غير غاية الأخلاق الأصمعي حيث قال : الشعر نكد بابه الشر هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الشعراء في الجاهلية فلما جاء الإسلام لان شعره.

فالأدب له غايته التي يدور في فلكها ، ولهذا وجدنا القرآن الكريم ينعى على هؤلاء الشعراء لانهم يقولون ما لا يفعلون إذ يقول الله تعالي ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّـٰلِحَـٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا ﴾ الشعراء الآيات 224-227 .

ولهذا قال الحسن البصري : قد والله رأينا أوديتهم التي يخوضون فيها مرة في شتيمة فلان، ومرة في مديحة فلان ، وقال قتادة : الشاعر يمدح قومًا بباطل ، ويذم قومًا بباطل ، وإنهم يقولون ما لا يفعلون ، فهم يتبجحون بأفعال لم تصدر عنهم فيكثرون بما ليس لهم (سامي مكي العاني، 1983، 42-43) .

فالمنهج الأخلاقي يقيم العمل الأدبي في ضوء ما يتضمنه هذا العمل من قيم وأخلاقيات ، فالمعيار لديه هو الفضائل التي يحويها العمل الأدبي ، وهذا أمر طيب ، ولكن لابد أن يلازمه منهج آخر يركز على طبيعة الفن الأدبي ، أما عن ذم القرآن الكريم للشعراء فلنا فيها نظرة – قد تكون خاطئة أو قد تكون صائبة – فالله (قد ذم منهج الأهواء والانفعالات لدى الشعراء تلك الأهواء التي لا ضابط لها ، ومنهج الأخلاق المغلوطة الموهومة ، فالشعراء حائرون فيما يأتون ويذرون وهم في كل لغو يخوضون ، كما أن هذا الذم ليس على إطلاقه بل استثني من هؤلاء الشعراء المؤمنين إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرًا ، كما أننا نرى أن ذم الله (للشعراء ما هو إلا دليل أيد به الله تعالي محمدًا (وأنه ليس بشاعر كما زعموا ولكنه نبي مرسل من قبل الله ، لأن لهؤلاء الشعراء منهجهم وطريقتهم التي تختلف عن مقام النبوة ، ومحمد (بريء من هذه الشاعرية المغلوطة ، المليئة بالمبالغات والأوهام .

7- المنهج الجمالي :

يتعلق الوصف بالجمال دائمًا بشيء محسوس سواء أكان في الطبيعة أم في نموذج أدبي ، وهو محسوس فردي معين ، كأن يكون غروب شمس ، أو زهرة من الأزهار ، أو في منظر صغير أو كبير في الطبيعة ، وبالمثل النماذج الأدبية والفنية فهي نماذج فردية معينة ، نماذج محسوسة قد تكون مادتها الألفاظ أو الأصوات أو الألوان أو الرخام (شوقي ضيف ، 1988، 77) .

ولقد اهتم عدد كبير من الفلاسفة أمثال كانط ، وهيجل ، شوبنهور ، وكروتشيه ، وغيرهم بالجمال ومن هؤلاء النقاد الذين عنوا بالجمال في العمل الأدبي كولريدج الذي يري أن العمل الأدبي يعيش طريقه الخاص به ، وبنوعية حياته الخاصة ، ومفهومه عن الوحدة العضوية بأن الكل عبارة عن اشتمال متناسق لكل الأجزاء ينادي بالضرورة بمدخل نقدي يعنى بفاعلية العناصر المختلفة وهي تعمل مع بعضها بعضاً لتشكل معني جمالياً متوحداً (إبراهيم حمادة ، 1982، 65-64) .

إن اعتماد النص الأدبي على مجموعة من المقومات الفنية التي تبعث على إحساس المتلقي بجمال العمل الأدبي ، وهذه المقومات هي : المقومات اللفظية ، والتصويرية ، والخيالية، والموسيقية، إن الأدب لغة تجمع عناصر النص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركبة .

ولكن يجب ألا يأسرنا هذا المنهج ، لأن الجمال الفني في العمل الأدبي أمر مهم وضروري، وهو أمر بديهي أيضاً ، ووجه الاحتراس من هذا المنهج أن العمل الأدبي ربما يملكنا من أول وهلة يملكنا بأصواته ، وحروفه ، وتصويراته ، وموسيقاه ، فالعمل الأدبي مفعم بالجمال الظاهري، ولكن إذا فتشنا في هذا العمل وجدناه عملاً واهياً ، لا يحتوى على أكثر من زينة لفظية أو صوتية أو موسيقية ، أي أنه لا يتضمن عملاً حقيقاً يقوم على جدة الأفكار ، أو جدة التناول لهذه الأفكار، أو يحوي فكرة أصيلة تضفي عليه رونقاً ، فاهتمام هذا المنهج ربما ينصب فقط على جمال الشكل دون جمال المضمون أو جمال الفكرة .

8- المنهج الأسطوري :

أحد المناهج النقدية التي برزت على الساحة الأدبية ، ولقد تعددت مسميات هذا المنهج ، إذ يطلق عليه اسم المنهج الأصلي أو المنهج الطوطمي ، أو الأسطوري ، أو الطقوسي ، ويقوم هذا المنهج على توظيف الشاعر أو الكاتب للأسطورة في عمله الأدبي ، وهو بهذا يرتبط بالمنهج التاريخي لأنه يستدعي أسطورة معينة في فترة معينة من تاريخ الإنسان ، أي أنه استدعاء للماضي الثقافي أو الاجتماعي ، كما أنه يرتبط بالمنهج النفسي من حيث اهتمامه بالأسطورة كإطار عام يوظف من خلالها الشاعر أحاسيسه ومشاعره لينقلها إلى متلقٍ يشاركه هذا الإحساس ، فالأسطورة التي تضمن في العمل الأدبي تحمل من الدلالة النفسية ما يجعل استلهامها يجلب نفس الشعور أو القيمة النفسية لهذه الأسطورة أو تلك ، كما أن المنهج الأسطوري يرتبط بالمنهج الجمالي ، حيث إن توظيفه للأسطورة يبعث قيمة جمالية داخلية للعمل الأدبي .

ويعد نورثروب فراي من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب ، فقد نشر عام 1957 م كتابه عن تشريح النقد الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية وهو المنهج الأسطوري ، وقد أولي فراي هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية الأنماط العليا أو النماذج البدائية التي تعني أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد الصور الكونية التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس ، حين كان الإنسان مرتبطًا بالطبيعة ، وليست تتحدد هذه الصور الكونية وفقًا لهذه النظرية بمضامينها ، بل تتحدد بأشكالها ، لأنها في ذاتها شكلية صرف ، وبناءً على هذا التحديد تكون كل يوتوبيا ، تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكرارًا لجنة عدن ، وهكذا على سبيل التمثيل لا الحصر جمهورية أفلاطون ، وشيوعية ماركس ، والفردوس المفقود لملتون صورًا نمطية تكرر النمط الاعلي أو النموذج البدائي الذي هو جنة عدن (وهب احمد رومية ، 1996، 33) .

ومهما يكن صحيحًا أنّ الأسطورة تعيش جنبًا إلى جنب مع الأدب وتدخل في صلات معه فإنّ ذلك لا يعني أنها تمثّل الرحم التي يخرج منها الأدب كلّه ، كما يذهب إلى ذلك "فراي". والنقد الذي يسعى إلى وضع النصّ الأدبيّ في طبقة أسطوريّة ما لا يقدّم شيئاً إلى هذا النصّ، ولا إلى متلقّي النقد، ليس لأنه يحدّد الممارسة النقدية في حقل معرفي بعينه حسب، بل لأنه يقوم باختزال تلك الممارسة إلى أصغر دلالاتها ضيقًا، وإلى أقلّها ارتباطًا بمعنى الإبداع الذي يبدو أنّ من أهمّ الخصائص المميّزة له تعدّد مصادره، وإذا سلّم المرء بأنّ أيّ نصّ أدبيّ وريث كلّ الظواهر الإبداعية السابقة عليه، فإنّه، في الوقت نفسه، استمرار خلاق لكثير من سمات تلك الظواهر وقيمها التعبيرية، كما هو بداية إبداعية نوعية جديدة تختلف عن كلّ ما سبقها من ظواهر(نضال الصالح ، 2001، 19) .

فالمنهج الأسطوري منهج مفيد في نقد العمل الأدبي ، ولكن لا ينبغي أن نعول عليه وحده في النقد ، بل يلزم الاستعانة بمنهج آخر يعين في فهم هذا العمل وسبر أغواره .

٩- المنهج التكاملي :

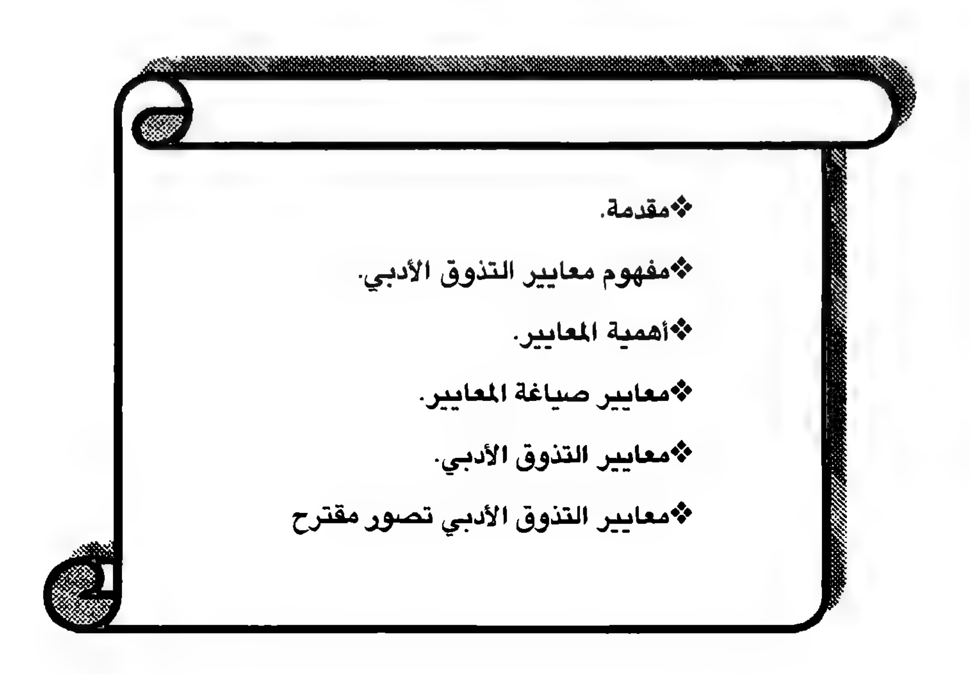
وهو يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ، فيتناول صاحبه وبيئته وتاريخه ولا يغفل القيم الفنية الخالصة ، كما أنه لا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية كما يعترف هذا المنهج بذاتية الشاعر والمؤثرات العامة التي توجه العمل وتصبغه بصبغة خاصة من خلال أحاسيس الشاعر بالحياة ومواهبه الأدبية.

فالمنهج التكاملي إذن هو منهج اللامنهج ولا نقصد باللامنهج الفوضى وإنما نقصد عدم تقيد المنهج التكاملي بمنهج محدد ، فهو يضم خصائص وسمات مناهج أدبية مختلفة (عكاشة حساين شايف ، 1979، 284) .

فهذا المنهج يستفيد من المناهج السابقة حيث يأخذ من كل منهج محاسنه ومزاياه ويتلافى عيوبه ، وهذا بلا شك يثري الدراسة الأدبية ، لأن الناقد سيتناول العمل الأدبي من زوايا متعددة وكل زاوية تضيء له جانباً من هذا العمل وتكشف عن جماله وقيمته الفنية .

الفصل التاسع

معايير التذوق الأدبي



معايير التذوق الأدبي

مقدمة:

إن التعليم هو قاطرة التقدم لأي مجتمع ، حيث إنه المنوط بتحقيق التنمية التي ننشدها، والتنمية هنا هي التنمية بمعناها العام والشامل ، وتشمل التنمية الاقتصادية ، والاجتماعية، والثقافية ، والسياسية ، والتعليمية ، فأهمية التعليم الآن لم تعد في حاجة إلى جدل يبرهن على هذه الأهمية ، حيث إن التجارب العالمية قد أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن التعليم هو البداية الحقيقة لإحداث أي نهضة لدى أية أمة ، لأن التعليم هو المجال المعني أولاً وآخرًا بصناعة العقول، تلك العقول التي تدفع بأمتها في سباق التقدم المحموم الذي نعايشه الآن ، وعليه فإننا نقول : إن هذه العقول إذا صلحت صلح سائر المجتمع، وإذا فسدت فسد المجتمع بأسره ، وتراجع هذا المجتمع عن ركب الحضارة والتقدم .

وإذا كنا نؤمن بأهمية التعليم السابقة فلابد لنا أن نشير إلى أنه يمثل استثمارًا لأغلي موارد نملكها ، فالاستثمار في التعليم هو استثمار للقوي البشرية التي هي أغلي أنواع الاستثمارات، وهذه الاستثمارات في مجال التعليم ليست خيرية أو إنسانية ، وإنما هي قضية أمة ، يجب النظر إليه على أنه استثمار ، وأن الإنسان أصبح رأس المال الأثمن ، ويجب تنميته تنمية شاملة ، لأن عوائد هذا الاستثمار تفوق بكثير ما ينفق عليه .

وإذا كانت النظرة إلى التعليم قد تغيرت من كونها عملية خدمية تقدمها الدولة لأبنائها إلى كونها عملية استثمارية ، حيث تستثمر فيها العقول البشرية على أفضل وجه ، نقول : إذا كان الأمر كذلك فإن المؤسسات التعليمية تسعى الآن وبجهد مثابر إلى أن يكون المنتج التعليمي المستثمر ، والمتمثل في الخريجين من مختلف الكليات والمعاهد والمدارس متصفًا بمجموعة من الشروط والمواصفات التي تمكنه من المنافسة الحقيقة في سوق العمل، ليس على الساحة المحلية فحسب ولكن على الساحة العالمية أيضًا ، وهذه المواصفات ما يسمي الآن بمعايير الجودة الشاملة ، ونتيجة لذلك فقد سعت وزارة التربية والتعليم بجمهورية مصر العربية إلى بناء مجموعة من المعايير القومية التي تشمل كافة جوانب العملية التعليمية، حيث تم بناء معايير للمعلم، وللمنهج، وللإدارة ، والمشاركة المجتمعية، وأخيرًا المدرسة الفعالة ، وذلك إحساسًا من الدولة بأهمية هذه المعايير في ظل المتغيرات التي نشهدها الآن من تضخم المعرفة بشكل كبير ، ومن ثورة اتصالات قربت بين أطراف العالم ، وجعلته أشبه ما يكون بالقرية الصغيرة التي يطل بعضها على بعض .

ونحن في مجال اللغة العربية نسعي إلى تحقيق أو بناء هذه المعايير ، حتي نعمل على تربية أبنائنا تربية لغوية قوامها التمكن من معايير التفوق اللغوي الذي من أبرز مظاهره القدرة على تذوق العمل الأدبي تذوقًا يستند على مجموعة من المحددات أو الشروط أو المواصفات، فتحديد معايير للتذوق الأدبي تساعد على تحقيق عدد من النتاجات المرغوبة كما يلي :

- أنها تصف بدقة نواتج التعلم المرغوب إحداثها في سلوك المتعلمين .
- في ضوئها يمكن بناء مناهج الأدب بداية من تحديد أهداف هذه المناهج ومحتواها ، وطرائق تدريسها، وأساليب تقويمها .
- أن التحديد الدقيق للمعايير يساعد في بناء أدوات قياس موضوعية ، تمكننا من التحديد الدقيق لمستوى الدارسين ، بحيث تساعد هذه الأدوات في تحديد نقاط القوة فتدعمها ، وتشخيص مواطن الضعف فتسعي لعلاجها بأسلوب علمي .
- اختيار الاستراتيجيات والأساليب والطرائق والمداخل التي تساعد في تنمية هذه مؤشرات هذه المعايير لدي طلابنا .
- أن تحديدها يساعد على بناء المواد التعليمية التي تساعد في تحقيق هذه المعايير .
- أن تحديد المعايير يصف وبشكل إجرائي الأدوار المنوطة بكل من المعلم والمتعلم في العملية التعليمة عامة وفي درس الأدب خاصة .
- أنها تبصر المتعلم بالغايات والأهداف التي ينبغي عليه أن يصل إليها بعد دراسته لمنهج الأدب في مراحله التعليمية المختلفة .

وإذا كان الأمر بهذه الأهمية فيحسن بنا أن نقف على تعريف المستويات المعيارية Standards عامة ، ثم نعرف مفهومنا لمعايير التذوق الأدبي خاصة .

أ- مفهوم معايير التذوق الأدبي :

بداية يفضل أن نقف على مفهوم المستويات المعيارية عامة حتى نستطيع من خلال هذا التعريف أن نصل إلى تعريف إجرائي لمعايير التذوق الأدبي .

لقد تم الاعتماد على ثقافة المعايير سعياً من المؤسسات والهيئات الصناعية إلى تحقيق أقصى درجة من درجات الجودة لهذه المؤسسة أو تلك الهيئة ، وعليه فقد عرفت المعايير بأنها عبارة عن مواصفات منشورة عن أداء شخص ما يتمتع بجدارة وأهلية في تخصصه المهني ، ولذلك توجد مجموعة من المعايير لعمال البناء التي تصف الواجبات المهنية للبناء ، من حيث جودة ونطاق العمل

المتوقع من عامل البناء الماهر ، والمقاييس التي بواسطتها يمكن الحكم على عمله ، وعلى نفس المنوال توجد معايير للمحاسبين ، وسائق الأتوبيس ، ورؤساء الشركات ، وكل الأعمال الأخرى (جيمس هولي فيلد ، وكارن مولوني ، 2000 ، 9) .

ولقد انتقلت هذه الشروط والمواصفات العامة التي وضعتها المؤسسات المختلفة من المجال الصناعي إلى مجال التعليم ، حيث كانت نقطة الانطلاق لحركة المعايير سنة ٣٨٩١ عندما نشرت اللجنة القومية للتعليم تقريريها أمة في خطر ، حيث عد هذا التقرير بمثابة بيان قوي لفاعلية التعليم الأمريكي ، مما دفع المعلمين إلى ضرورة التغيير ، وذلك من خلال إيجاد سياسات جديدة والاتجاه نحو وضع أهداف عامة أو مواصفات عامة لكل عنصر من عناصر العملية التعليمية (مارزانو ، جون Marzano John، 2003، 2) .

ولقد حظيت هذه الكلمة Standards في المجال التعليمي بمعانٍ عدة ، وأيضًا كان لها ظلال من المعاني ، حيث عرفت بأنها الحاجات الرسمية والمداخل التي يتم تحديدها للأداء المقبول (كورالويسكس Koralewski, ، 2000 ، 2) .

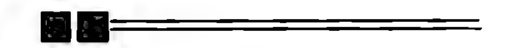
أو هي مجموعة من الجمل العامة والتي تحدد المعرفة الضرورية والمهارات التي ينبغي على الطلاب اكتسابها ، والمعرفة الضرورية تشتمل على ما ينبغي على هؤلاء الطلاب معرفته ، كما أنها تتضمن المعلومات الأكثر أهمية بالنسبة لهم مثل : المبادئ ، والمفاهيم ، والمجالات، أما عن المهارات الضرورية فتتمثل في قدرة الطلاب والمعلمين على أداء مهارات معينة مثل : طرق التفكير، والعمل ، والاتصال ، ومهارات البحث ، كما أن المعايير تتضمن السلوكيات والاتجاهات المرتبطة بالنجاح (لو ميكوسكي Lou Mccloskey، 2003 ، 3) .

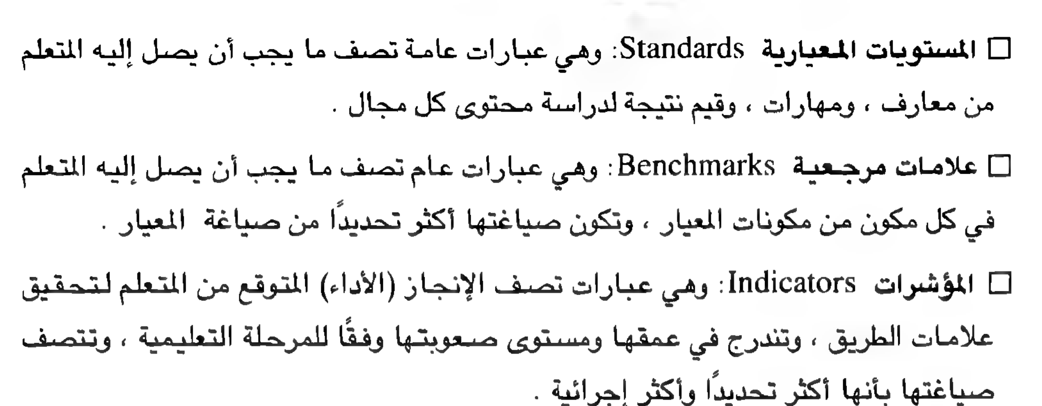
أو أن المعايير هي ما يتوقع من الطلاب معرفته ، ويكون لديهم القدرة على أدائه كقراء ، وكتاب، وكمتصلين ، وباحثين (مكتب المنهج والمعايير Office of Curriculum & Standards، 2002، 1)

فالمعايير هي جمل خبرية تحدد ما ينبغي أن يعرفه الطلاب من معلومات ومعارف عن اللغة ، وما يجب أن يتقنوه من مهارات اللغة ، ويتكون كل مستوى من مؤشرات الأداء الدالة على تحقق كل مستوى من المستويات التي يتوقع أن يتعلمها التلاميذ بنهاية المرحلة التعليمية (علاء الدين حسن إبراهيم ، 2004، 9) .

وتتكون المعايير من الآتي (وزارة التربية والتعليم ، 2003 ، 161) :

☐ **المجالات** Domains: وهي الفروع الرئيسة أو الموضوعات الكبرى التي تتضمنها المادة .





□ **المستويات المعيارية** Standards: وهي عبارات عامة تصف ما يجب أن يصل إليه المتعلم من معارف ، ومهارات ، وقيم نتيجة لدراسة محتوى كل مجال .

□ **علامات مرجعية** Benchmarks: وهي عبارات عام تصف ما يجب أن يصل إليه المتعلم في كل مكون من مكونات المعيار ، وتكون صياغتها أكثر تحديداً من صياغة المعيار .

□ **المؤشرات** Indicators: وهي عبارات تصف الإنجاز (الأداء) المتوقع من المتعلم لتحقيق علامات الطريق ، وتتدرج في عمقها ومستوى صعوبتها وفقًا للمرحلة التعليمية ، وتتصف صياغتها بأنها أكثر تحديداً وأكثر إجرائية .

□ **قواعد التقدير** Rubrics: وهي قواعد لقياس وتقدير أداء المتعلم في ضوء المؤشرات وتتدرج من ضعيف ، ومقبول ، وجيد ، وجيد جداً ، وممتاز ، ويعتبر الحد الأدنى لتحقيق المؤشر الحصول على تقدير جيد .

كما أن المعيار هو التعبير الفعلي عن الظاهر موضع الدراسة الذي يمكن استخدامه ، لتحديد ما إذا كان فرد من الأفراد متفوقًا عقليًا أو موهبيًا أو لغويًا أم لا ، أي أن المعيار مستوى الأداء الذي يصل إليه الفرد في مجال تقدره الجماعة ، ويعرفه المجلس الوطني الأمريكي لمعلمي الرياضيات عبارة تستخدم للحكم على جودة المنهج ، أو طرائق التدريس أو أساليب أو التنمية المهنية للمعلمين ، وهي أيضًا عبارات تصف ما ينبغي أن يعرفه المتعلمون ويستطيعون القيام به (محمد جابر قاسم ، 2005، 18) .

في ضوء التعريفات سالفة الذكر لمفهوم المستويات المعيارية نستطع أن نعرف معايير التذوق الأدبي بأنها **عبارات عامة تصف ما يجب أن يصل إليه الطالب من معارف ومهارات وقيم نتيجة لدراسته لمنهج الأدب شعرًا ونثرًا، ويتكون التذوق الأدبي من مجموعة من المجالات مثل : المفردات، والأسلوب، والعاطفة ، والخيال والصور ، وكل مجال يتكون من مجموعة من المستويات المعيارية، وكل مستوى له بعض المؤشرات الدالة عليه.**

2- أهمية معايير التذوق الأدبي :

تبدو أهمية تحديد معايير للتذوق الأدبي في إفادتها للفئات التالية :

❖ **الطلاب** :

إن تحديد معايير التذوق يساعد الطلاب على معرفة نواتج التعلم المرغوب تحقيقها بعد الانتهاء من منهج الأدب في كل المراحل التعليمية ، كما أن تحديدها يبصر هؤلاء الطلاب بأدوارهم

التعليمية التي ينبغي عليهم القيام بها أثناء عملية التعلم ، حيث إن المتعلم ليس متلقيًا سلبيًا للمعلومات والمعارف والمهارات، ولكنه كائن حي نشط له دور في عملية تعلمه ، بل إن له الدور الرئيسي في عملية التعلم هذه ، وتتمثل هذه الأدوار فيما يقوم به من جهد عقلي ووجداني وأدائي عندما يتفاعل مع نص ما مثل : محاولة استنباط معاني المفردات من خلال السياق ، واستنباط خصائص النص الأدبي ، والخصائص الفنية لمؤلفه ، والموازنة بين عمل أدبي وآخر يدور حول نفس الموضوع ، أو نقده للعمل الأدبي في ضوء معايير محددة ، أو استلهام هذا العمل في كتابة قصة قصيرة ، أو مقال أدبي ، أو برقية ، أو خطاب وما إلى ذلك .

❖ **المعلمين :**

في ضوء تحديد مستويات معيارية لمادة الأدب فإن ذلك يعين المعلمين في التخطيط الجيد لهذه المادة ، إذ إن كل معلم سيضع دائمًا نصب عينيه هذه المستويات التي يسعى إلى تحقيقها ، وبالتالي سوف يراعيها عند تخطيطه لدروسه اليومية بدءًا من تحديده للأهداف ، واختيار لاستراتيجيات التدريس التي تساعد في تحقيق مؤشرات الأداء المرغوبة ، وكذلك في تخطيطه للأنشطة التعليمية التعلمية التي ينبغي على الطلاب القيام بها دون مساعدة من المعلم فتكون أنشطة تعلمية ، أو تتم تحت إشراف المعلم وتوجيهه فتسمي أنشطة تعليمية ، كما أن تحديد هذه المستويات المعيارية توجه المعلم في بنائه لأدوات التقويم التي تنصب مباشرة على هذه المؤشرات ، علاوة على ما سبق فإن هذه المستويات توجه المعلم وترشده لتنظيم عمله بشكل علمي ودقيق ومحدد ، مما يعينه في الوصول إلى تحقيقه في أقصر وقت وبأقل جهد .

❖ **مصممي المناهج الدراسية :**

إن تحديد مستويات معيارية للتذوق الأدبي تعين مصممي المناهج في بناء مناهج الأدب بداية من تحديد الأهداف العامة لهذا المنهج ، ثم اختيار المحتوى المعبر عن هذه الأهداف ، ثم تحديد لمجموعة من الأنشطة ، وأخيرًا تحديد أساليب التقويم ، والمستويات المعيارية في هذه الحالة ستصبح الأهداف التي يسعى مصممو المناهج لتحقيقها ، مما يوجه جهدهم نحو غايات محددة بوضوح ، كما أن هذه المستويات تساعدهم كذلك في تطوير منظومة منهج الأدب ، وذلك في ضوء الوقوف على ما تحقق من هذه المستويات وما لم يتحقق .

❖ **الآباء وأولياء الأمور :**

للمستويات المعيارية دورٌ في تبصير أولياء الأمور بالغايات ، والأهداف المرجو تحقيقها في سلوك أبنائهم ، مما يجعل أولياء الأمور والآباء يتشاركون مع المؤسسات التعليمية في تحقيق هذه

المستويات ، وذلك اعتمادًا على الدور الأساسي الذي ينبغي أن يؤديه البيت بجانب المدرسة لتحقيق هذه الغايات ، كما أن تحديد هذه المستويات يساعد الآباء كذلك في توجيه أبنائهم توجيهًا يعتمد على أسس ودعائم واضحة بالنسبة لهم .

❖ **المشرفين والموجهين التربويين :**

تساعد هذه المستويات المشرفين والموجهين التربويين على توجيه العملية التربوية بأسرها توجيهًا يستند إلى أسس موضوعية ، غير خاضعة لوجهات النظر أو الخبرة الشخصية هذا من جهة ، كما أن تحديد هذه المستويات المعيارية يسمح لهؤلاء المشرفين من محاسبة المقصر ومكافأة المجتهد من جهة أخرى، مما يجعل يساهم في تقويم أداء المعلم تقويمًا يتسم بالموضوعية ، لأنه سيقومون المعلمين في ضوء ما تحقق من مؤشرات الأداء .

فضلاً لما سبق فإن تحديد مستويات معيارية للتذوق يساهم فيما يلي :

- تحقيق الموضوعية ، وهذه الموضوعية تنبع من تحديد مستويات معيارية وما يندرج تحتها من مؤشرات تساعدنا في الحكم على جودة ما يمتلكه الطلاب لمؤشرات التذوق الأدبي ، كما أنها تساعدنا على تقويم أطراف العملية التعليمية كافة استنادًا على ما تحقق منها (من معلم، وطالب، ومنهج ، وإدارة) .
- تساعد على الكشف عن مستويات التذوق الأدبي لدي الطلاب ، وعن فجوات هذا الأداء ، وذلك بتحديد ما يتوافر لدى الطلاب وما لا يتوافر منها .
- أن تحديد مستويات معيارية للتذوق الأدبي يساعد في البحث عن أساليب ومدخل واستراتيجيات يمكن اتباعها لتنمية هذه المؤشرات لدى طلاب المراحل الدراسية المختلفة .
- تتضح أهميتها كذلك في المسئولية والمحاسبة بمعني أن للطالب وللمعلم أدوارًا محددة يسعى كلاهما لأداء هذه الأدوار في ضوء هذه المستويات ، كما أن هذه المسؤولية تستدعي محاسبة كل المشتركين في العملية التعليمية في ضوء المستويات المرجو تحقيقها ، وفي ضوء ما تحقق منها المعرفي (لي ميليو Le Melieu، 1999 ، 1-4 ، 31) .
- أنها تهدف إلى بلوغ المتعلم إلى أعلي مستويات التمكن ، أي يصل إلى الكفاءة ، وهي الحد الأعلى من الأداء لدى الطالب .

كما تتضح أشير إلى أن أهميتها تتضح في الآتي :

- أن تحديدها يعكس غايات برنامج فنون اللغة بصفة عامة .

- أنها تحدد ما يجب على الطلاب تعلمه وما يستطيعون تأديته .
- أنها تحدد نواتج التعلم لهؤلاء الطلاب والتي تتمثل فيما يلي :
  - تحمل كل طالب مسؤولية تعليم نفسه بنفسه .
  - أنها تساعد الطلاب على العمل في جماعات .
  - أنها تدرب هؤلاء الطلاب على التفكير المعقد أو ما يسمي بالتفكير التباعدي وعلى حل المشكلات.
  - أنها تحدد كفايات المنتج المرغوب في سلوك المتعلمين .
- أن تحديدها بشكل دقيق يساعد على تحديد المفاهيم الأساسية في الميدان .

3- **معايير صياغة المعايير :**

ينبغي عند صياغة مستويات معيارية بصفة عامة أن تتوافر فيها مجموعة من المواصفات والشروط وهي كالتالي :

أولاً : المجالات Domains:

☐ أن تحدد هذه المجالات بدقة .

☐ أن تنتمي هذه المجالات للميدان المعرفي بصفة عامة (مادة الأدب العربي ، والنقد ، والبلاغة)، لأن التذوق محصلة لهذه المواد الثلاث .

☐ أن تكون شاملة لمكونات المادة معرفيًا ، ووجدانيًا ومهاريًا

ثانياً :المستويات المعيارية Standards:

☐ أن تصاغ صياغة دقيقة .

☐ أن تكون واضحة .

☐ أن يتسق المستوى المعياري مع المجال العام الذي يندرج تحته .

☐ أن يرتبط المستوى المعياري بالميدان المعرفي الذي يحويه .

☐ أن تصف الأداء المطلوب بدقة .

☐ أن تشتمل على جوانب التذوق الأدبي الأربعة وهي : الجانب المعرفي ، والوجداني ، والجمالي ، والاجتماعي .

ثالثاً : المؤشرات Indicators:

☐ أن تصف المؤشرات الأداء المطلوب تحقيقه بدقة .

☐ أن ترتبط هذه المؤشرات بالمجال الذي تنتمي إليه .

☐ أن تصاغ صياغة إجرائية ، بحيث تكون قابلة للملاحظة والقياس .

☐ ألا تصف أكثر من أداء واحد في كل مؤشر .

☐ أن تكون واضحة الصياغة ، بحيث يسهل على كل من المتعلم والمعلم تحقيقها .

☐ ألا تحتوى على ألفاظ غامضة أو صعبة الفهم .

☐ أن تكون شاملة لأبعاد المجال الذي تنتمي إليه .

رابعاً : قوائم التقدير Rubric Scoring:

☐ أن ترتبط بكل من المجال والمستوي المعياري والمؤشرات .

☐ أن يوضع لها درجة موحدة على الأداء ككل في **بطاقات التقدير الكلية Holistic Rubrics**، وأن يحدد مستويات هذا الأداء في أبعاد في **بطاقات التقدير التحليلية Analytic Rubrics**.

☐ أن تكون بسيطة في تطبيقها .

4- معايير التذوق الأدبي :

إذا تأملنا الدراسات العربية والأجنبية التي أجريت في مجال التذوق الأدبي بصفة عامة فسنجد بعضاً منها قد ذكر بعض معايير التذوق الأدبي ، ولكن الأكثرية منها قد توصل إلى قوائم لمهارات التذوق الأدبي ، ونحن لا نري فرقاً بين مهارات التذوق الأدبي وبين ما نسميه في المستويات المعيارية باسم مؤشرات ، حيث إن المهارات هي مؤشرات ، وسيعرض المؤلف لبعض هذه المستويات المعيارية ، وما يندرج تحتها من مؤشرات (مهارات) ، فمن الدراسات الرائدة في هذا المجال الدراسة التي أجراها (رشدي أحمد طعيمة ، 1971، 133-134) حيث توصل إلى مجموعة من مؤشرات التذوق الأدبي كما يلي :

- تمثل الحركة النفسية في القصيدة .
- القدرة على استخراج البيت الذي يتضمن الفكرة الرئيسة في القصيدة .
- القدرة على إدراك أقرب الأبيات معنى إلى بيت معين .

- إدراك مدي ما بين الأبيات من وحدة عضوية وما بين الأفكار من ترابط .
- القدرة على اختيار العنوان المعبر عن أحاسيس الشاعر .
- إدراك مدي ما في الأفكار من عمق ، وفهم المعاني المتضمنة التي يوحي بها قول الشاعر .
- فهم درجة التوائم بين التجربة والصياغة ، وتوضيح ما في الأبيات من إسهاب وحشو .
- تمثل الجو النفسي في القصيدة ، وإدراك مدى قدرة الأبيات على استثارته .
- القدرة على فهم مكونات الصورة الشعرية ومدي نجاحها في رسم الشخصيات .
- تحديد مدى المفارقة بين الصور الشعرية بعضها وبعض ، وكذا ما بين الأفكار من تناقض .
- القدرة على إدراك مدى أهمية الكلمة في القصيدة .
- القدرة على إدراك أثر كل جزئية في استثارة الجو النفسي في القصيدة .
- القدرة على إدراك التناسب بين الكلمة والجو النفسي الذي تثيره القصيدة .
- القدرة على إدراك وضع القصيدة من تراث الشاعر .
- القدرة على استخراج الصفات التي يصف بها الشاعر نفسه أو يصف بها الآخر .
- القدرة على تحديد القيم الاجتماعية التي تشيع في القصيدة .
- القدرة على إدراك نجاح الشاعر في تبادل المحسوسات (تراسل الحواس) .
- القدرة على اختيار أصدق الأبيات تعبيرًا عن إحساس الشاعر وأقربها إلى الواقعية .
- القدرة على فهم الرمز وتفسيره وإدراك المعاني الكامنة فيه .
- القدرة على إدراك جمال التشبيه والصور البيانية في القصيدة والغرض البلاغي منها .
- حساسية الطالب لوزن الأبيات وإدراك ما فيها من نشاز موسيقي .
- القدرة على ترتيب القصائد والأبيات حسب جودتها .
- القدرة على اكتشاف العيب الموجود في الأبيات .
- القدرة على إدراك أثر القافية في جمال البيت .
- القدرة على تمثل الاتجاهات النفسية للشاعر من خلال أبياته .
- القدرة على الموازنة بين قصيدتين في غرض واحد ، وتوضيح أيهما أجود مع التعليل .

- القدرة على إدراك مدى نجاح الصورة الشعرية في التعبير عن أحاسيس الشاعر .

ومنها المؤشرات التي عرضتها (ثريا محجوب ، 1991، 189-190) كما يلي :

- القدرة على فهم وشرح بعض العبارات التي يوحي بها الشاعر .
- القدرة على اختيار المرادفات الصحيحة للكلمات .
- القدرة على أهمية لفظ معين في البيت .
- القدرة على استخراج الأفكار الرئيسة التي تحتويها الأبيات .
- القدرة على التعبير عن الفكرة الرئيسة التي تدور حولها القصيدة .
- القدرة على استخراج الصور الجمالية في القصيدة .
- القدرة على اختيار الأبيات المعبرة عن بعض العبارات المقدمة إليه .
- القدرة على اختيار أقرب الأبيات معنى إلى معني بيت آخر .
- القدرة على معرفة مواضع التقديم والتأخير في الأبيات ومدي أهميتها .
- القدرة على إدراك العلاقة بين التركيب اللغوي والمعني .
- القدرة على استخراج البيت أو الأبيات التي تتضمن الفكرة الأساسية للنص .
- القدرة على شرح الأبيات في عبارات أدبية معبرة .
- إدراك دلالة تكرار بعض الألفاظ في القصيدة .
- القدرة على اختيار الجيد من الشعر من حيث الصور الخيالية .
- القدرة على ترتيب الأبيات حسب جودتها في المعني .
- إدراك المقارنة بين فكرة وفكرة أخري من حيث المضمون .
- القدرة على استخراج الصفات التي يصف بها الشاعر الآخرين .
- القدرة على إدراك العاطفة المسيطرة على الشاعر .
- القدرة على إدراك العلاقة بين الاستفهام في القصيدة وما يقصده الشاعر .
- القدرة على التنبؤ أو التوقع بالصورة الشعرية .

ومنها ما قدمه (حسني عصر، 1991 ، 1153) حيث عرض مجموعة من الأداءات العقلية للتذوق الأدبي في مستويين هما :

أولاً : أداءات التحليل في معالجة البنية السطحية للنص وهي :

- التحليل النحوي للتراكيب التي تتضمن الكلام المجازي في النص.
- تحديد القرائن التي خرج بها الكلام من الحقيقة إلى المجاز .

ثانيًا : أداءات التركيب في معالجة البنية العميقة للنص منها :

- استنتاج أنواع الصور البلاغية من التراكيب النحوية التي جاءت عليها .
- تفسير الصور البلاغية في النص وفقًا لتركيبها النحوي .
- استنتاج الأفكار الجزئية في النص وجمعها في أفكار كلية .
- التمييز بين المعاني المتشابهة والمتداخلة - إن وجدت- والموازنة بينها .
- تحديد جوانب شخصية الشاعر وعمق عاطفته من لغة النص وبلاغته .
- الحكم على مستوى لإجادة الشاعر وقدرته على عرض تجربته الشعورية في النص.

كما أقدم (أحمد عبده عوض ،1992، 413-415) تصورًا لمعايير التذوق الأدبي ، حيث قسمها في فئتين هما :

أولا: معايير تحليل النص وتضمنت ما يلي :

(أ) تحليل العناصر البلاغية في المجاز مثل :

- تحديد الحقيقي والمجازي من الكلام .
- تحديد القرائن التي انتقل بها الكلام من الحقيقة إلى المجاز .
- تحديد مواضع التقديم والتأخير في البيت .
- تحديد مواضع الحذف - إن وجدت - في البيت .
- تحديد مواضع الإسهاب ومواضع الإيجاز .
- تحديد عناصر الخبر والإنشاء في البيت .
- تحديد عناصر التحسين البلاغي .
- تحليل عناصر الصياغة والتأليف في الصورة البيانية .

(ب) تحليل العناصر النحوية في التراكيب وتشمل الآتي :

- تحديد المتباين والمترادف والمشترك اللفظي من الألفاظ في البيت.

- التحليل اللغوي في التراكيب النحوية للصور غير البلاغية .
- تحديد الجانب الدلالي للتركيب النحوي .
- تحديد دور النحو في معرفة الجماليات وصياغتها .
- تحديد الفروق الدقيقة بين نظام لغوي وآخر .

(ج) تحليل العلاقات النحوية البلاغية وتتضمن ما يلي :

- تحديد القيمة البلاغية لحروف الصلات والربط ومعرفة جدواها في المعني .
- القدرة على التعرف إلى العلاقات الاستبدالية في الكلام المجازي.
- تحليل عناصر الصورة الأدبية تحليلاً حرفيًا .
- الربط بين الوضع النحوي للكلمة وبين المعنى المراد .
- الربط بين الوضع النحوي للأدوات المختلفة (الاستفهام ، والنفي) وبين المعنى المراد .
- تحليل العلاقات الإسنادية في البناء الإسنادي .
- تحديد قيمة البناء التركيبي للمحسن البلاغي ودلالته .
- تحديد الوظيفة التخيلية للألفاظ .
- تحديد دور الصلة بين النحو والبلاغة والصور البلاغية وإثراء المعنى .

(د) تحليل التراكيب اللغوية ، وتضم الآتي :

- تحديد دقة الكلمة في أداء المعني المراد .
- تحديد قدرة الكلمة على الإيحاء .
- معرفة القيم التعبيرية لمعاني البيت من خلال علاقات الكلمات بالمعاني والموضوع .
- تحديد قيمة العنصر اللغوي من خلال علاقة الكلمات بعضها ببعض .
- تحديد العلاقة بين نوع الأفعال المستخدمة في البيت وبين المعنى .
- إدراك قيمة بعض الكلم في الجمل المؤثرة في المعنى .
- تحديد عنصر الوضوح في التراكيب اللغوية الشعرية .
- التمييز بين المبتكر والعادي ، وبين الجيد والرديء من الألفاظ من ناحيتين : التركيب والمعنى



(هـ) التحليل اللغوي والإحصائي للأسلوب (التحليل الأسلوبي) ، يتناول ما يلي :

- تحديد البعد الإحصائي للأسلوب في النص (الجانب النحوي) .
- التحليل الأسلوبي في النص (الجانب النحوي) وللحقيقة والمجاز في الأبيات (الجانب البلاغي) .
- التمييز بين البنية السطحية والبنية العميقة من الجمل في البيت .
- التحليل الدلالي الأسلوبي لبيتين يتحدثان عن شيء واحد (موضوع واحد) .
- تحليل النص في ضوء الاتجاهات البنيوية والأسلوبية الحديثة .
- التحليل الإحصائي لمواضع التجميل الأسلوبي والتراكيب المبتكرة.

ثانيًا : معايير الفهم والنقد وإصدار الحكم، وتشمل ما يلي :

(أ) تذوق عناصر التجربة الشعرية، وتشمل :

- إدراك العاطفة وتحديد أثرها على باقي الصور التعبيرية .
- تحديد سمات العاطفة من حيث الصدق والقوة والثبات والتنوع .
- إبراز الجانب العقلي للفكرة في النص .
- التمييز بين الصور البلاغية وغير البلاغية .
- إدراك جمال الصور البيانية في القصيدة .
- تحديد المعاني التي توحي بها الصور البلاغية .
- إدراك أثر الوزن والقافية في جماليات الشعر .
- إدراك قيمة الألفاظ ودلالتها وعنصر الإبداع فيها .

(ب) فهم النص الأدبي وتحتوي على المؤشرات التالية :

- فهم درجة التوافق بين التجربة والصياغة .
- إدراك التناسب بين الكلمة والجو النفسي في النص .
- إدراك أهمية التشكيل الموسيقي للنص .
- إدراك التلاؤم بين الألفاظ والمعاني ، والتمييز بين المتكلف والمصنوع منها .
- فهم العلاقة بين عملية الإبداع وتركيب الصيغ والعبارات من الجهة النحوية .

- معرفة المدخلات (الابتكارات اللغوية) والمخرجات (التتابعات الصوتية ذات المعنى النحوي والمعجمي في النص) .
- إدراك الوظيفة الرمزية للتراكيب من خلال معرفة الرمز ودلالته.
- القدرة على التفريق بين التعبير المباشر والتعبير بالصور الإيحائية .
- تحديد الظواهر البلاغية والنحوية التي بني عليها الشاعر أفكاره.
- فهم الدلالات الزمانية والمكانية في النص .
- تحديد التعبيرات الصريحة والمجازية وفهم دلالات كل منهما .

(ج) إدراك المعاني في النص الأدبي وتضم ما يلي :

- الوصول للمعاني المتضمنة في البيت من خلال مستويات التحليل السابقة .
- إدراك النغمة التي تشيع في النص من خلال مؤثرات معينة .
- تحديد عناصر الابتكار والجدة في المعاني .
- إدراك العلاقات بين نظم الكلمات (التأليف اللغوي) وتدفق المعاني.
- معرفة أوجه الزيادة والنقصان في المعاني .
- إدراك أوجه التماثل بين المعاني .
- القدرة على فهم الدلالات العميقة للتعبير الأدبي .
- القدرة على إدراك الحالة النفسية العامة للأديب .

(د) نقد العمل الأدبي والحكم عليه، وتتضمن الآتي :

- تعرف الصور البلاغية والمحسنات البديعية ومدى توفيقهما .
- الكشف عن دقة المعنى في ضوء التركيب النحوي .
- الموازنة بين الأفكار المتشابهة والمعاني المتداخلة .
- تحديد عناصر التعقيد والغموض في النص .
- تحديد الإطار الاجتماعي والنفسي الذي كتبت فيه القصيدة .
- إدراك عناصر التفرد الذاتي للشاعر من خلال البناء اللغوي وطبيعة التحليل .

- اختيار أصدق الأبيات وأدقها صياغة ودلالة .
- إدراك الترابط بين أجزاء القالب الأدبي .
- إدراك الوحدة العضوية في العمل الأدبي .
- ترتيب الأفكار الواردة في النص .
- وصف التجربة وتلخيصها مركزة .
- الحكم على النص من خلال المعاني والتراكيب والصور والتناسق في العواطف والمشاعر .
- إدراك الجمال العام للنص الأدبي من خلال تكامل كل وحداته وتراكيبه .
- إدراك أثر كل جزئية في استثارة الجو النفسي الذي يريده الشاعر.
- إدراك الخصائص الجمالية والدلالية العامة .

ومن هذه المؤشرات ما قدمه (محمد مناع ، 1994 ، 135) كما يلي:

- معرفة أقرب الأبيات الشعرية معني إلى عبارة نثرية .
- استخراج الحكمة من النص الأدبي .
- إدراك حسن تعليل الأديب للأشياء .
- تحديد الصفات التي يتصف بها أشخاص القصة القصيرة .
- إدراك قيمة التعبير بألفاظ معينة في النص الأدبي .
- استخراج القيم الاجتماعية التي تتضمنها القصة القصيرة .
- معرفة عاطفة الأديب وأحاسيسه في النص الأدبي .
- التمييز بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي في المقال .
- تحديد الفكرة الرئيسة التي يدور حولها النص .
- إعادة ترتيب أحداث القصة القصيرة .
- تحديد نوع الصورة البلاغية في النص الأدبي .
- تحقيق الوحدة العضوية في المقال الأدبي .
- إدراك قيمة الألفاظ وأهميتها في استثارة الجو النفسي في القصيدة.

- التميز بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي في الأبيات .
- تحديد المعني الذي يقصده الأديب من النص الأدبي .
- استخراج الأفكار التي تناولها الكاتب في المقال .
- إدراك التشكيل الموسيقي في حسن أداء الأبيات وجمالها .
- التمييز بين أساليب السرد والحوار والوصف في عرض القصة .
- تحديد نوع المحسن البديعي في النص .
- الموازنة بين مقومات الموسيقي في قصيدتين مختلفتين .
- المقارنة بين أقوال الأدباء وترتيبها حسب جودتها في المعني .

كما قدمت (إيمان عليان ، 1995، 6-7) مجموعة من معايير التذوق الأدبي، حيث قسمت هذه المعايير إلى ثلاثة أقسام هي :

أولاً : معايير فهم النص الأدبي وتضم ما يلي :

- القدرة على فهم الفكرة الرئيسة السائدة في النص الأدبي .
- القدرة على فهم الأفكار الجزئية السائدة في النص .
- القدرة على الربط بين الأفكار الرئيسة والجزئية وفهم العلاقة بينهما .
- القدرة على فهم المعاني والأفكار الصريحة والضمنية والتمييز بينها .
- القدرة على استنتاج نتائج مترتبة على ما في النص الأدبي .
- إدراك العلاقة بين الكلمات داخل الجملة الواحدة أو البيت الواحد .
- القدرة على اكتشاف وجهة نظر الكاتب وهدفه من النص الأدبي .
- القدرة على تحديد نوع الاتجاه السائد في النص الأدبي من حيث إنه سياسي أو اجتماعي أو ثقافي أو عاطفي .
- القدرة على صياغة النص الأدبي في صورة جديدة مع الاحتفاظ بالمعني والأفكار الرئيسة .
- استخدام فكر النص وما فيه من قيم ومباديء في مواقف جديدة .
- القدرة على تحديد نوع الغرض الشعري السائد في القصيدة الشعرية .

ثانيًا : معايير تحليل النص الأدبي وتتضمن ما يلي :

- ☐ القدرة على تحديد نوع الأفكار المتضمنة في النص الأدبي من حيث الذاتية أو الاجتماعية .
- ☐ إدراك العاطفة المسيطرة على النص الأدبي وباعثها .
- ☐ إدراك مدى الترابط أو تفكك الأفكار السائدة في النص الأدبي .
- ☐ القدرة على تحديد ما تمثله الأفكار من رأي أو حقيقة أو اتجاه .
- ☐ القدرة على تحليل الخيال المستخدم في النص الأدبي .
- ☐ القدرة على إدراك مدى ملاءمة الألفاظ لمعانيها في النص الأدبي أم لا .
- ☐ القدرة على إدراك إيحاءات الكلمات في النص الأدبي .
- ☐ القدرة على استنتاج غرض المؤلف أو وجهة نظره أو سمات تفكيره وشعوره في النص الأدبي .
- ☐ القدرة على تحديد نوع الألفاظ المستخدمة في النص الأدبي من حيث الابتذال أو الجزالة .
- ☐ القدرة على تحليل الخصائص الفنية للعمل الروائي أو المسرحي من حيث الأشخاص الزمان، والمكان، والموضوع، والأسلوب ، الصراع ، والعقدة ، والحل ، والحركة ، والأحداث.
- ☐ القدرة على تحديد العلاقة بين عناصر النص الأدبي .
- ☐ القدرة على إدراك أثر هذه العلاقة في تكامل النص الأدبي .
- ☐ القدرة على تحديد أنواع الخيال المستخدم في النص الأدبي .

ثالثًا : معايير التمكن من تذوق النص الأدبي، ومنها :

- ☐ الإحساس بالعاطفة السائدة في النص الأدبي .
- ☐ الإحساس بالكلمة والانفعال بها والتجاوب معها .
- ☐ القدرة على إدراك قيمة اللفظ في تأديته للمعنى المناسب .
- ☐ القدرة على إدراك ما تتضمنه الأبيات أو الفقرات أو الجمل في النص الأدبي من إيحاء أو تشخيص أو تحديد .
- ☐ الإحساس بالصورة الفنية المتكاملة .
- ☐ إدراك قيمة الخيال المستخدم في النص الأدبي وأهميته في تكامل الصورة .

ومن هذه الدراسات دراسة (فرانك "Frank 1997 ، 36) حيث حددت الدراسة مجموعة من المعايير التي تربط بفن القصة القصيرة كما يلي :

- الموضوع .
- الشخصية .
- وجهة النظر .
- الحدث والبناء .
- المكان .
- الزمان .
- اللغة .
- الاستعارة والرمزية .

ومن هذه المؤشرات أيضاً ما عرضه (مختار عبد اللاه ، 1997 ، 69-70) كما يلي :

- تحديد الفكرة الرئيسة للنص .
- استخراج الأفكار العامة والجزئية .
- بيان سر جمال اللفظ داخل التركيب أو الصورة .
- تمثل الحركة النفسية في النص الأدبي .
- إدراك الترابط بين أجزاء النص الأدبي .
- اختيار أقرب الأبيات معنى إلى بيت معين .
- التفرقة بين الأساليب الخبرية والإنشائية .
- إدراك الغرض البلاغي من الصور البيانية .
- تحديد المحسنات البديعية وعلاقتها بالمعنى .
- نقد أجزاء العمل الأدبي .
- المقارنة بين نصين من حيث الموضع والغرض .
- فهم الرمز في القصيدة وإدراك الفكرة التي يرمز إليها .

- التعبير عن فكرة الأديب وأحاسيسه .
- إدراك الموسيقي والتجانس بين ألفاظ القصيدة وعباراتها .
- استنباط القيم والاتجاهات الشائعة في النص .
- استخراج البيت الذي يتضمن الفكرة الأساسية في القصيدة .
- إدراك ما في المعاني الأفكار من عمق .
- القدرة على فهم مكونات الصورة الشعرية ، ومدي قدرتها على التعبير عن أحاسيس الشاعر .
- الموازنة بين مجموعتين من الأبيات في غرض واحد .
- تحديد اللون الأدبي الذي يمثله النص .
- تحديد مكانة النص في الأدب العربي تاريخيًا وفنيًا .
- تحديد خصائص الأسلوب بالنص .
- القدرة على إدراك أثر القافية في جمال البيت .

كما عرض (ماهر شعبان عبد الباري ،002 ، 184، 186) مجموعة من مؤشرات التذوق الأدبي دارت تحت محورين هما :

أولاً : مهارات عامة :

(أ) مهارات خاصة بالمضمون الفكري للعمل الأدبي :

- اختيار العنوان المناسب للعمل الأدبي.
- استنتاج الأفكار الرئيسة للنص .
- استنتاج الأفكار الثانوية للنص الأدبي.
- الحكم على مدى تنوع الأفكار واتصالها بالموضوع .
- تحديد العلاقات في النص الأدبي (سبب بنتيجة ، عام بخاص ، كل بجزء) .
- تحديد هدف الكاتب .

(ب) مهارات خاصة بالأسلوب :

- فهم مكونات الصورة الأدبية .

- استنتاج قيمة التعبير بألفاظ معينة في العمل الأدبي .
- استنتاج القيمة الإيحائية للألفاظ .
- فهم دلالة تكرار بعض الألفاظ في النص .
- إدراك درجة التوافق بين التجربة والصياغة .
- تحديد الحالة النفسية للكاتب أو للأديب.

ثانيًا : مهارات نوعية :

(جـ) مهارات خاصة بفن القصة القصيرة :

☐ مهارات خاصة بالإطار العامة للقصة :

- استنتاج طريقة الكاتب في بدئه للقصة.
- التنبؤ بنهاية القصة ما لم تكن محددة .

☐ مهارات خاصة بشخصيات القصة :

- التمييز بين الشخصية الرئيسة والثانوية .
- تحديد الصفات التي يتصف بها أشخاص القصة .

☐ مهارات خاصة بالحبكة الفنية :

- تحديد مدى ترابط الأحداث وتسلسلها .
- التمييز بين أساليب السرد والوصف والحوار في القصة .
- استنتاج أشكال الصراع في القصة .
- استنباط العنصر السائد في القصة (نوع القصة) .

☐ مهارات خاصة بزمان ومكان القصة :

- تحديد زمان القصة .
- تحديد البيئة المكانية للقصة .

☐ مهارات خاصة بالقيم :

- استنتاج القيم الأخلاقية التي تشيع في القصة .
- تحديد مصدر هذه القيم (الدين ، المجتمع ،الفرد) .

(د) **مهارات خاصة بفن المقال :**

- التمييز بين الأسلوب العلمي والأدبي .
- تحديد طريقة الكاتب في عرض أفكاره (مباشرة ، غير مباشرة ، سرد قصصي ، حوار، مقارنة بين الجوانب السلبية والإيجابية) .
- استنباط المعاني الضمنية .
- التمييز بين الحقيقة والرأي .
- تفسير المعاني الرمزية للنص .
- استنباط الخصائص الأسلوبية للكاتب .
- تحديد الأدلة والبراهين التي أوردها الكاتب .

كما قدمت (وزارة التربية والتعليم، 2003، 105-118) بمصر مجموعة من المستويات المعيارية المرتبطة بالأدب والبلاغة عامة وبالتذوق الأدبي خاصة كما يلي:

المستوي المعياري : معرفة خصائص الأسلوب الأدبي معرفة جيدة .

المؤشرات :

- يميز بين الأجناس الأدبية المتشابهة : الترجمة الذاتية ، والتراجم.
- يفرق بين الأنواع المختلفة للأساليب محدداً مناسبة استخدام كل منها .
- يميز بين الأسلوب العلمي والأدبي محدداً خصائص كل منهما .
- يكتب موضوعاً عن حدث أو شخصية مرة بالأسلوب العلمي ومرة بالأسلوب الأدبي .

المستوي المعياري : فهم مضمون العمل الأدبي وتحليله ونقده .

المؤشرات :

- يعدد القيم المختلفة التي ذكرها المبدع في العمل الأدبي .
- يحدد المغزى الكامن وراء العمل الأدبي .
- يكتب مقالاً أدبياً يعبر فيه عن مشاعره إزار موقف أو شخص .
- يضمن ما يحفظ من شعر أو طرف أو قرآن أو حديث في كلامه وكتابته .
- يميز بين الآراء السليمة والآراء الهدامة الظاهرة في العمل الأدبي .

- يشرح صلة العمل الأدبي بالواقع وانعكاساته الاجتماعية .
- يسجل خواطره ويومياته في أسلوب أدبي .
- يحدد مواطن القوة والضعف في العمل الأدبي .
- يختار أفضل الأبيات أو الفقرات دلالة على تجربة الأديب ومشاعره .
- يستنتج القيم السائدة في عصر ما من خلال نماذج من أدب هذا العصر .
- يحفظ نماذج من الطرائف والنوادر والحكم والأمثال .
- يحدد عناصر القصة (الشخصيات الرئيسة والثانوية ، والصراع، والحبكة) بما يناسب مستواه .
- يحلل نموذجًا من المقامات تحليلاً لغويًا وفكريًا وفنيًا .
- يحلل الصورة الكلية التي رسمها الأديب في العمل الأدبي .
- يوازن بين عملين لأديب واحد ، أو لأديبين مختلفين .
- ينقد العمل الأدبي على ضوء معايير بلاغية محددة .
- يكتب رسائل أدبية مختلفة مراعيًا أصول كتابتها .
- يبين الوحدة العضوية لهيكل العمل الأدبي .
- يحكم على براعة الأديب من براعة الاستهلال وحسن التخلص .

المستوي المعياري : تذوق جماليات الأعمال الأدبية والاستمتاع بها .

المؤشرات :

- يدرك الفروق الدقيقة بين مترادفات في جملة أو سياق .
- يحدد أجمل عمل أدبي قرأه شارحًا ومعللاً .
- يستشهد في كتابته أو حديثه بأجمل ما قرأ .
- يحدد أسباب إعجابه بالصورة الأدبية التي رسمها الشاعر .
- يوضح براعة الأديب أو الشاعر في التصوير وإضفاء الحياة والحركة على الأحداث والجمادات .
- يشرح قيمة الأدب والأعمال الأدبية في الحياة الإنسانية .

هذا فضلاً عن مجموعة من المستويات المعيارية التي ترتبط بالبلاغة مثل:

المستوي المعياري : معرفة معنى الفصاحة والبلاغة وخصائص الأسلوب.

المستوي المعياري : معرفة خصائص التعبير البياني في الجملة العربية وتذوقه .

المستوي المعياري : معرفة المحسنات البديعية بأنواعها وتذوقها ، واستخدامها .

المستوي المعياري : معرفة خصائص الجملة العربية المعبرة عن المعنى.

كما عرض (محمد جابر قاسم ، 2005 ، 47-51 ، 63-65) مجموعة من المستويات المعيارية ومؤشراتها كما يلي :

المستوي المعياري : يفهم المتعلم المتفوق لغوياً الملامح العامة للنصوص والكتب المقروءة ويحللها وينقدها كما يلي :

المؤشرات :

- ☐ يحدد غرض الكاتب ويوظفه في فهم ما يقرأ .
- ☐ يستنتج أهم الحقائق الواردة في نص قرأه .
- ☐ يميز بين الأسباب والنتائج الواردة في النص .
- ☐ يصدر حكماً عاماً على النص الذي قرأه مدللاً على أحكامه بأدلة مقنعة .
- ☐ يبين الطريقة التي استخدمها المؤلف في كتابته وما استخدمه من تعبيرات بلاغية في أنواع مختلفة من النصوص .
- ☐ يقارن بين نصين في موضوع واحد من حيث المعالجة وتنظيم الأفكار .

المستوي المعياري : يتعامل المتعلم المتفوق لغوياً مع النصوص الأدبية التي يقرؤها بدقة ووعي مدركاً الجوانب الفنية المتميزة في أسلوب الكاتب كما يلي :

المؤشرات :

- ☐ يختار التعبير الأجمل من بين تعبيرين أو أكثر .
- ☐ يستبدل إحدى كلمات الجملة التعبيرية بكلمة أخرى أجمل يختارها من بين بدائل لكلمات متعددة .
- ☐ يذكر سبب إعجابه بإيقاع قصيدة شعرية أو فقرة نثرية .

☐ يعلل تفضيله لتعبير لغوي عن آخر في موقف معين .

☐ يصف الشخصيات والحبكة والزمان والمكان في قصة قرأها .

☐ يحدد مواطن الجمال الواردة في النص الأدبي مثل التشبيه والاستعارة والكناية .

☐ يذكر الجوانب الفنية التي توافرت في القصيدة وأثرت فيه .

☐ يصف طبيعة الشخصيات المختلفة من خلال ما ذكر عنها وما تفعله كل شخصية (شريرة ، منافقة ، محبة للخير ، صادقة) .

☐ يميز بين الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية ومسرحية .

☐ يحدد طريقة الشاعر في استخدامه للخيال والوصف والصوت ليؤثر في القارئ .

☐ يحدد دلالة الرموز التي يستخدمها الأدباء في أعمالهم الأدبية .

☐ يناقش مصداقية الشخصيات وواقعية الحبكة في القصة .

المستوي المعياري : يدرك المتعلم المتفوق لغويًا المعارف والمفاهيم الأدبية والبلاغية والنقدية ، ويتذوق الفنون الأدبية ويستشهد بها في كلامه وكتابته .

المؤشرات :

☐ يفرق بين الشعر والقصة والمسرحية .

☐ يحدد عناصر القصة والمسرحية والرسالة .

☐ يستشهد في حديثه وكتاباته ببعض الأبيات الشعرية والحكم .

☐ يشرح الأبيات الشعرية المقفاة .

☐ يفاضل بين الأساليب التعبيرية الجميلة .

☐ يوضح سبب إعجابه بجمال فقرة أو تفضيله لجمال أبيات شعرية أو عبارات سمعها .

☐ يستخرج أركان التشبيه محددًا الغرض منه .

☐ يميز بين التعبير الحقيقي والمجازي .

☐ يحدد الإيقاع اللفظي في الكلام المسموع والمقروء مثل : السجع والجناس .

☐ يحدد العناصر الفنية المكونة للمقالة .

☐ يوضح أثر التقديم والتأخير والحذف في المعنى .

☐ يميز بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي في التعبير .

☐ يحاكي بعض النصوص الأدبية القوية التي يعجب بها .

☐ يستخرج المحسنات البديعية اللفظية والمعنوية من النصوص .

☐ يفرق بين أنواع التشبيه (التام ، الضمني ، والتمثيلي) .

☐ يحدد مواضع الإيجاز والإطناب .

☐ يصنف النصوص الأدبية حسب مدارسها واتجاهاتها .

☐ يقطع الأبيات الشعرية ، ليحدد نوع البحر الذي تنتمي إليه القصيدة الشعرية .

في ضوء العرض السابق لمعايير التذوق الأدبي، يمكن أن نشير إلى عدة أمور منها :

1- أن الدراسات العربية والأجنبية قد حددت مستويات معيارية للتذوق الأدبي وما يندرج تحت هذه المستويات من مؤشرات، ولقد ظهرت تصنيفات عديدة لهذه المستويات ، يتضح ذلك فيما سبق ذكره من تصنيفات .

2- أن كثيرًا من الدراسات التي اهتمت بتحديد مستويات معيارية للتذوق الأدبي أو وضع مؤشرات فقط (مهارات) قد خلطت بين أمرين هما القدرة والأداء ، حيث سنلحظ أن كثيرًا من المؤشرات قد بدأ بالقدرة على ، وهناك فرق بين القدرة أو ما يمكن أن نطلق عليها اسم الكفاية Competence، وبين الأداء وهو Performance، فالقدرة هو ما تعرفه من قواعد ، وأساليب ، ومناهج نقدية ، ومدارس أدبية ، ولكن الأداء هو ما تستطيع أداءه، بمعنى هل يمكن تطبيق ما لديك من معارف ترتبط بالأدب، والبلاغة والنقد في تذوق عمل أدبي والحكم عليه ؟

3- أن كثيرًا من مؤشرات الأداء قد بدأت عادة بكلمة يصعب ملاحظتها ، ومن ثم قياسها وهي كلمة إدراك مثال ذلك المؤشر الذي ينص على إدراك الموسيقي والتجانس بين ألفاظ القصيدة وعباراتها، والسؤال الآن ماذا بعد هذا الإدراك ؟ !

4- أن فن الشعر كان له النصيب الأوفى من الدراسات فكل الدراسات تقريبًا قد اهتمت به باستثناء ثلاث دراسات فيما نعلم وهي دراسة محمد السيد مناع سنة 1994، ودراسة فرانك مارسيلا Frank، Marcella سنة 1997، ودراسة ماهر شعبان سنة 2002، مما يعطي لنا مؤشر بضرورة الاهتمام بفن النثر ، بدءًا من تحديد مستويات معيارية لكل فن من فنونه ، وبناء مقاييس له في جميع المراحل الدراسية ، وأخيرًا البحث عن طرائق واستراتيجيات لتنمية هذه المؤشرات ، فإذا كان الشعر ديوان العرب في الماضي ، فإننا نقول : إن النثر ديوان العرب في العصر الحديث .

5- أن بعض المؤشرات قد جاءت بصورة مركبة للغاية ، مثال ذلك استخراج عناصر القصة من الشخصية ، والفكرة ، والعقدة ، والحبكة ، والزمان ، والمكان ، والحل ، والسرد ، والحوار ، وهذا المؤشر عام بشكل كبير ، حتي أن مؤلف هذا الكتاب قد أجري في هذا المؤشر فقط رسالة علمية ، مما يستدعي ضرورة مراجعة هذه المؤشرات في ضوء معايير الصياغة سالفة الذكر .

6- أن بعض المؤشرات جاءت مبهمة مثل : دراسة فرانك مارسيلا ، والتي أشارت إلى ضرورة تحليل القصة إلى عناصرها المكونة لها من شخصية ، وبيئة ، وزمان ، ومكان ...إلخ ، لكن ما المؤشرات النوعية لكل بند من البنود السابقة ؟

7- خلطت بعض الدراسات بين مهارات التذوق الأدبي ، بين مهارات الإبداع ، ومن هذه الدراسات المعايير القومية المصرية، ودراسة محمد جابر قاسم ، حيث أوردا ضمن مؤشرات التذوق الأدبي مؤشر يقول أن يكتب الطالب قصة قصيرة ، أو مقال أدبي، ومع معرفتنا بالعلاقة بين الإبداع والتذوق إلا أنه لا يجوز الخلط بينهما ، فالإبداع مهارة إنتاج أدبي ، والتذوق مهارة استقبال ، وكلاهما وجهان لعملة واحدة ، ولكن لكل منهما مهاراته الخاصة به ، أو مؤشراته التي تفرقه عن الآخر .

4- معايير التذوق الأدبي تصور مقترح :

إذا كنا قد تحدثنا في الفصل السادس عن النص الأدبي ومقومات التذوق ، فإننا يمكن الاتكاء على هذه المقومات كمستويات معيارية للتذوق كما يلي :

أولاً : مجال المفردات :

المستوى المعياري : معرفة المعنى الدلالي للمفردة العربية :

المؤشرات :

- ☐ أن يحدد الطالب معنى الكلمة من خلال السياق .
- ☐ أن يربط بين الوضع النحوي للكلمة والمعنى المراد .
- ☐ أن يميز بين المشترك اللفظي .
- ☐ أن يميز بين الألفاظ المتباينة المعنى .
- ☐ أن يميز بين المترادفات من خلال السياق .
- ☐ أن يربط بين الصفات الصوتية لحروف الكلمة وبين معناها .

المستوى المعياري : معرفة المعنى الإيحائي للكلمة .

المؤشرات :

☐ أن يحدد القيمة المجازية للكلمات في العمل الأدبي .

☐ أن يحدد الوظيفة الرمزية للكلمات .

☐ أن يربط بين الكلمة والجو النفسي في النص الأدبي .

☐ أن يستنتج دور الكلمة في زيادة المعنى (الإطناب) .

☐ أن يستنبط دور الكلمة في إيجاز المعنى (الإيجاز) .

☐ أن يفسر دور الكلمة في مساواة المعنى للفظ (المساواة) .

☐ أن يفهم الدلالات الضمنية للكلمة .

المستوى المعياري : استنباط المعاني المعجمية والمجازية التي تدور حولها الكلمات .

المؤشرات :

☐ أن يصل للمعني من خلال تحليل الكلمات لمكوناتها .

☐ أن يستنتج النغمة السائدة في النص .

☐ أن يكتشف عناصر الجدة في المعاني .

☐ أن يفسر العلاقات بين الألفاظ ومعانيها .

☐ أن يستنتج المعاني العميقة في النص الأدبي .

☐ أن يستنبط أثر المعاني في إشاعة الجو النفسي .

ثانيًا : مجال الأسلوب :

المستوى المعياري : التمييز بين الأساليب المختلفة في العمل الأدبي .

المؤشرات :

☐ أن يميز بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي .

☐ أن يوضح سمات الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي المتأدب .

☐ أن يستنتج الخصائص الأسلوبية للنص .

☐ أن يستنبط الخصائص الأسلوبية للمبدع من خلال النص .

☐ أن يحلل دلاليًا نصين يدوران حول نفس الموضوع .

☐ أن يحلل أسلوبياً نصين يدوران حول نفس الموضوع .

☐ أن يميز بين البنية السطحية والبنية العميقة في النص الأدبي .

☐ أن يفرق بين الجانب النحوي للأسلوب وبين المعني البلاغي لنفس الأسلوب .

ثالثًا : مجال الأفكار :

المستوى المعياري : استنباط الأفكار العامة والجزئية في العمل الأدبي وعلاقة بعضها ببعض.

المؤشرات :

☐ أن يحدد الأفكار الرئيسة في النص .

☐ أن يستنبط الأفكار الفرعية في العمل الأدبي .

☐ أن يربط بين الأفكار الفرعية والأفكار الرئيسة .

☐ أن يدلل على عناصر الجدة في الأفكار .

☐ أن يستخرج الأدلة والشواهد والبراهين من العمل الأدبي .

☐ أن يربط بين الأفكار الواردة في النص والقيم الإنسانية عامة .

☐ أن يربط بين الأفكار الواردة في النص وبين الحياة الاجتماعية .

☐ أن يقارن بين نصين يدوران حول نفس الفكرة .

☐ أن يوضح علاقة الأفكار الواردة في النص بالجو النفسي .

رابعًا : مجال العاطفة :

المستوى المعياري : استنباط العاطفة المسيطرة على العمل الأدبي .

المؤشرات :

☐ أن يحدد العاطفة السائدة في النص الأدبي .

☐ أن يفسر العلاقة بين العاطفة والأفكار التي يدور حولها النص الأدبي .

☐ أن يستنبط العاطفة من الألفاظ والتراكيب الواردة في النص .

☐ أن يميز سمات العاطفة من حيث الصدق والقوة والثبات والتنوع .

☐ أن يعرف أثر العاطفة على الصور التعبيرية في النص .

☐ أن يوضح أثر العاطفة على الصور البيانية في العمل الأدبي .

☐ أن يبرهن على العلاقة بين العاطفة وموسيقي النص الظاهرة والخفية .

خامسًا : مجال الخيال والصور البيانية :

المستوى المعياري : استنباط الصور والأخيلة في النص الأدبي ، وإبراز دورها الجمالي .

المؤشرات :

☐ أن يميز بين أنواع الخيال الثلاثة الإبداعي ، والتأليفي ، والتفسيري .

☐ أن يميز الصور الشائعة في النص (تشبيه ، استعارة ، كناية ، مجاز) .

☐ أن يفرق بين أنواع التشبيه (التام ، والضمني ، والتمثيلي) .

☐ أن يميز بين الصور البلاغية وغير البلاغية .

☐ أن يحدد المعاني التي توحي بها الصور البلاغية .

☐ أن يعرف أثر الصورة الأدبية في النص .

☐ أن يحكم على جمال الصور الأدبية ومدى مناسبتها للموضوع .

☐ أن يحدد عناصر الجدة والابتكار في الصورة الأدبية .

☐ أن يستنتج العلاقة بين الصور البلاغية وما تضيفه خدمة للمعنى .

☐ أن يحكم على اتساق الصورة مع سياق النص .

☐ أن ينقد الصورة من حيث صحة تركيبها .

☐ أن يبرز أثر الصورة في إثارة المشاعر .

سادسًا : مجال بناء العمل الأدبي :

المستوى المعياري : معرفة العناصر البنائية للعمل الأدبي :

المؤشرات :

☐ أن يميز بين العناصر البنائية الثلاثة للعمل الأدبي (براعة الاستهلال ، حسن التخلص ، وحسن الخاتمة) .

☐ أن يدلل على براعة الشاعر أو الكاتب في بدء الاستهلال للعمل الأدبي .

☐ أن يحكم على بعض بدايات النصوص .

☐ أن يحكم على انتقال الأديب شاعرًا أو كاتبًا من معنى إلى معنى .

☐ أن يدلل على حسن انتقال الأديب من معنى لأخر .

☐ أن يحدد العلاقة بين المعاني المختلفة .

☐ أن يصدر حكمًا على بعض نهايات النصوص التي تعرض عليه .

سابعًا : مجال موسيقي النص الأدبي :

المستوى المعياري : معرفة الموسيقى الواردة في العمل الأدبي .

المؤشرات :

☐ أن يميز بين نوعي الموسيقى الداخلية والخارجية .

☐ أن يوضح أثر الوزن والقافية في جمال النص الشعري .

☐ أن يدلل على أثر الترصيع في العمل الأدبي .

☐ أن يبرهن على أثر الموسيقى في المعني العام للعمل .

☐ أن يدلل على أثر الموسيقى في إشاعة الجو النفسي .

☐ أن يحكم على مناسبة الموسيقى في النص مع موضوع هذا النص.

☐ أن يميز بين الإيقاع والوزن والقافية .

ثامنًا : مجال القصة القصيرة :

المستوى المعياري : تحليل القصة القصيرة إلى مكوناتها .

المؤشرات :

☐ **مؤشرات خاصة بالإطار العامة للقصة :**

■ أن يستنتج طريقة الكاتب في بدئه للقصة.

■ أن يتنبأ بنهاية القصة ما لم تكن محددة .

☐ **مؤشرات خاصة بشخصيات القصة :**

■ أن يميز بين الشخصية الرئيسة والثانوية .

■ أن يحدد الصفات التي يتصف بها أشخاص القصة .

☐ **مؤشرات خاصة بالحبكة الفنية :**

■ أن يحدد مدى ترابط الأحداث وتسلسلها .

■ أن يميز بين أساليب السرد والوصف والحوار في القصة .

- أن يستنتج أشكال الصراع في القصة .
- أن يستنبط العنصر السائد في القصة (نوع القصة) .

☐ مؤشرات خاصة بزمان ومكان القصة :

- أن يحدد زمان القصة .
- أن يحدد البيئة المكانية للقصة .

☐ مؤشرات خاصة بالقيم :

- أن يستنتج القيم الأخلاقية التي تشيع في القصة .
- أن يحدد مصدر هذه القيم (الدين ، المجتمع ،الفرد) .

تاسعًا : مجال المقال :

المستوى المعياري : التمييز بين أنواع المقالات المختلفة وطريقة بنائها .

المؤشرات :

- أن يميز بين الأسلوب العلمي والأدبي .
- أن يحدد طريقة الكاتب في عرض أفكاره(مباشرة ، غير مباشرة ، سرد قصصي ، حوار، مقارنة بين الجوانب السلبية والإيجابية) .
- أن يستنبط المعاني الضمنية .
- أن يميز بين الحقيقة والرأي .
- أن يفسر المعاني الرمزية للنص .
- أن يستنبط الخصائص الأسلوبية للكاتب .
- أن يحدد الأدلة والبراهين التي أوردها الكاتب .

الفصل العاشر

قياس التذوق الأدبي



قياس التذوق الأدبي

مقدمة:

يعد الجانب الوجداني أحد جوانب النفس الإنسانية ، كما أنه أحد التصنيفات الرئيسة للأهداف ، حيث قدم كراثوهل Krathwohl تصنيفًا لهذا الجانب ضم خمس فئات أساسية هي : الاستقبال ، والاستجابة، والتقدير ، والتنظيم ، وأخيرًا التمييز أو التخصيص .

والتذوق الأدبي على اعتبار أنه خبرة تأملية وجدانية جمالية يرتبط ارتباطًا عضويًا بهذا الجانب، لأنه يخاطب المشاعر والأحاسيس والانفعالات لدى كل من المبدع والمتلقي .

والجانب الوجداني يعد من أصعب الجوانب على مستوى القياس عامة ، وفي مجال اللغة بصفة خاصة ، إذ كيف يمكن بناء المواقف التي تستطيع استثارة خفايا هذا الجانب ، ولعلنا على نبعد عن الصواب عندما نقرر أن الجانب الوجداني في مجال تعليم وتعلم اللغة يكاد يكون جانبًا مهملاً إلى حد كبير وذلك لعدة أسباب هي :

- ☐ صعوبة هذا الجانب من النفس الإنسانية ؛ لأنه يرتبط بأشياء غير مرئية أو محسوسة ولكن نستدل عليها من خلال التصرفات والسلوكيات المختلفة .
- ☐ عدم توافر أدوات قياس موضوعية تعني بهذا الجانب ، بنفس درجة عنايتها بالجانب المعرفي، والجانب المهاري الأدائي .
- ☐ صعوبة تطبيق الأدوات التي تقيس الجانب الوجداني ، إذ إن استجابات المتعلم في أحوال كثيرة سترتبط بما يمكن تسميته بالمرغوبية الاجتماعية للاستجابة .
- ☐ إغفال هذا الجانب – إلى حد كبير – عند تعليم اللغة العربية ، بزعم أنه ينمي بشكل دينامكي مع الجانبين الآخرين ، وهذا أمر غير صحيح .

وإذا كان الأمر بهذه الصعوبة ، فإن بناء مقاييس للتذوق الأدبي تواجه بمثل هذه الصعوبات ، إلا أن رغبة بعض الباحثين في كشف جوانب التذوق ، ومعاييره ، وما يرتبط بهذه المعايير من مؤشرات قد دفعهم إلى بناء مثل هذه الأدوات ، ومن هؤلاء : أبوت وترابوا (أنستازي وآخرون ، 1984 ، 423) حيث سعى الباحثان إلى قياس قدرة طلاب المدارس والكليات ، ولتحقيق ذلك الهدف تم إعداد اختبار مكون من ٦٢ قصيدة قصيرة لكل منها ثلاث صيغ : الأولى : شوه فيها الوزن كلية أو جعله أقل دقة من الأصل ،الثانية : شوهت العاطفة التي تعبر عنها القطعة بإدخال مشاعر متكلفة أو غير صادقة بأي شكل عن الأصل ،الثالثة: حولت الألفاظ التي عبر بها الشاعر

عن خياله إلى مستوى عادي أقل من الأصل ، وكان المطلوب من المختبر أن يعين من بين تلك الصيغ الأربع أصل القصيدة وأن يبين أحسنها وأسوأها ، وقد أعطي هذا المقياس لمئات من المختبرين مع الدقة في التنفيذ .

ومنها ما قدمه لوبان وآخرون)Loban and othersمحمد عبد القادر أحمد ، 1988 ،-83 82) عن التذوق الأدبي وقياسه عند الطلاب ، ويرى لوبان أن قياس التذوق يتم بأربعة أشكال هي:

1- تقويم القدرة على تفسير السلوك .

2- تقويم الحساسية للأسلوب والشكل .

3- تقويم فهم الموضوع والتقاط أفكاره .

4- تقويم مدى نمو وتطور الذوق الشخصي .

ولتقويم هذه الأشكال المختلفة للتذوق الأدبي صمم المؤلف الاختبارات الآتية :

أن يقرأ الطالب قصة معينة ثم تقدم له عدة أوصاف يتعرف فيها على شخصيات القصة .

تقديم عدة عبارات من القصة ثم يطلب من القارئ أن يكتب الحالة النفسية والمزاجية التي تتضمنها والتي أحس بها بعد قراءة هذه العبارات .

تقديم خمس عشرة جملة منتقاة يطلب من القارئ ترتيب كلماتها ترتيبًا على مقياس خماسي (مؤثرة جدًا ومؤثرة حيوية ، غير مؤثرة ، باهتة) مع تعليله لما يقول ، وذلك لقياس مدى قدرته على التمييز بين العبارات الجديدة والرثة .

من الممكن سؤال الطالب عن الفكرة الرئيسة التي يقصدها الكاتب من عبارة ما أو من فقرة معينة أو من القصة كلها .

وأيضًا من الممكن نمو أحاسيس الطالب أن يكلف بقراءة قصة قصيرة ، ثم يطلب منه تلخيصها في جملة واحدة يضغط فيها أفكار القصة ، ثم يعيد عليه التجربة بعد أسبوعين مثلاً ويلاحظ الفرق.

- وللكشف عن اتجاهات الطالب واستجاباته نحو الشخصيات أو المواقف أو الأحداث أو حتى الأساليب يكلف بقراءة قصة معينة ثم يكتب له بعض العبارات التي يكملها مثل :

– أظن أن هذه القصة ....

– شخصية (لوان) هذه ....

- الشيء الذي وجدت فيه لذة عظيمة هو ....

- هذه الشخصية تدور حول ....

وبالمثل كانت الأسئلة الحرة وسيلة هامة تكشف تذوق الطالب وطريقة تناوله النص بالنقد ، كأن يعطى قصة ثم يتركه الباحث يصف ما مر به من انطباعات ، أو ما لديه من نقد حول القصة على أن يقارن المعلم هذه الانطباعات الآثار بما يتوقع حدوثه من شخص ناضج حساس في مستوى سن الطلاب العاديين .

وعليه فلكي تقوم مؤشرات التذوق الأدبي ينبغي أولاً من تحديد هذه المؤشرات تحديدًا جيدًا، ثم تحديد الأشخاص (الطلاب) موضع التقويم، ثم نقوم ببناء أدوات قياس موضوعية ، والتي تساهم في استثارة هذه المؤشرات، ونحدد كذلك كيفية تصحيح هذه الأدوات بشكل دقيق ومحدد، وأخيرًا نحدد المتغيرات المرتبطة بالموقف التقويمي ككل .

1- خطوات بناء المقياس :

يمر بناء المقياس بمجموعة من المراحل ينبغي أخذها بعين الاعتبار، وهذه المراحل هي :

☐ هدف المقياس : ينبغي أن تحدد عند بنائك مقياسًا للتذوق الأدبي الهدف من بناء هذه الأداة

☐ مصادر إعداد المقياس : ينبغي أن تحدد مصادرك لبناء هذا المقياس، حيث إن عملية البناء هذه تستند إلى مجموعة من المصادر مثل : قائمة المستويات المعيارية وما تتضمنه من مؤشرات، الاعتماد بشكل رئيس على الدراسات والبحوث التي اعتمدت عليها في استنباط هذه المستويات وما يندرج تحتها من مؤشرات ، كذلك استطلاع أهل الخبرة والتخصص في هذا المجال من أساتذة الجامعات ، من أساتذة الأدب والنقد ، والبلاغة ، وأساتذة المناهج وطرق التدريس، وخبراء الميدان من معلمين وموجهين، ثم التعرف إلى حاجات الطلاب الذين سيعد لهم المقياس، علاوة على ما سبق الاعتماد على بعض الأدبيات المرتبطة بالميدان عامة من كتب مناهج وطرائق تدريس اللغة العربية ، وكتب الأدب والنقد والبلاغة ، لأن كل هذه العناصر تمثل روافد أساسية لبناء مقياس جيد .

☐ تحديد بعض النصوص الأدبية شعرًا ونثرًا التي تستطيع استثارة مؤشرات التي تنم عن التذوق الأدبي ، وتكشف عنها بدقة ووضوح.

☐ صياغة تعليمات المقياس : بعد صياغة مفردات مقياس التذوق الأدبي ، يقوم مصممه بوضع مجموعة من التعليمات والتي تتضمن الجوانب التالية : تحديد الغرض من هذا

المقياس، والإرشادات الخاصة بكيفية تدوين البيانات ، وزمن الاختبار ، وكيفية الإجابة عن الأسئلة المختلفة، وألا يختار أكثر من بديل واحد عند الإجابة على كل مفردة اختبارية .

- ☐ بناء المقياس في صورته الأولية أو المبدئية ، والتأكد من صدقه الظاهري أي مدى ارتباطه بالميدان الذي وضع لقياسه .
- ☐ إعداد مفتاح التصحيح للمقياس : بعد الانتهاء من إعداد الصورة الأولية لبناء المقياس يتم إعداد مفتاح الإجابة له ، وذلك ليسترشد بها من يقوم بتطبيق هذا المقياس من جهة ، ولتقدير استجابات الطلاب تقديرًا كميًا موضوعيًا من جهة أخري ، وذلك ليتسني لمن يطبق هذا المقياس من الحكم على مستوى أداء الطلاب في مؤشرات التذوق الأدبي، والتي يستطيع من خلالها تحديد نقاط القوة فيدعمها وينميها، وتبيان مواطن الضعف فيسعى لعلاجها .
- ☐ التجربة الاستطلاعية للمقياس ، وذلك للتحقق من عدة أمور منها : حساب معامل التمييز لمفردات المقياس ، حساب معامل السهولة والصعوبة ، حساب زمن المقياس، حساب ثبات المقياس.
- ☐ بعد إجراء التجربة الاستطلاعية يتم تعديل المقياس في ضوء ما أسفرت عنه هذه التجربة، وهذا التعديل قد يشمل تعديل المفردة الاختبارية، أو تعديل التعليمات في سؤال ما، أو تعديل بدائل الإجابة ، وكل هذا بهدف الوصول بهذه الأداة إلى المستوى المطلوب.
- ☐ بعد الاطمئنان على المقياس وضبطه ، يتم تجريب هذا المقياس ميدانيًا على العينة موضع البحث ، ثم رصد البيانات وتفسيرها.

2- المعايير اللازمة لبناء مقياس التذوق الأدبي:

هناك مجموعة من المعايير التي ينبغي توافرها ، أو مراعاتها عند بناء مقياس للتذوق الأدبي ومن هذه المعايير ما يلي:

- ضرورة وضع ثلاث أو أربع مفردات اختبارية لكل مهارة أو مؤشر من مؤشرات التذوق الأدبي، وذلك حتي نضمن امتلاك الطالب لهذا المؤشر أو ذاك ، حيث إن هذه المفردات الثلاث أو الأربع ستتلافى أثر التخمين والظن في الإجابة على مفردات المقياس ، وسيجعلنا نطمئن على موضوعية الدرجة التي سيحصل عليها الطالب .
- إذا تعذر على الباحث أن يأتي بثلاث أو أربع مفردات اختبارية لكل مهارة أو مؤشر، يمكن الاستعانة بالوزن النسبي لقائمة المهارات، حيث يترجم الوزن النسبي لهذه القائمة إلى

مفردات اختبارية ، بمعنى أن المهارة التي حظيت بنسبة اتفاق 90% فأكثر تعطي ثلاث مفردات ، والمهارة التي حظيت بنسبة اتفاق 80% فأكثر إلى أقل من 90% تعطي مفردتين ، والمهارة التي حظيت بنسبة اتفاق 70%إلى أقل من80% تعطي مفردة واحدة، وذلك لأن الوزن النسبي لقائمة المهارات يمثل معياراً موضوعياً يمكن الاعتماد عليه عند بناء المقياس .

- ضرورة أن يشمل المقياس كافة مقومات التذوق الأدبي ، من مقومات لفظية ، وأسلوبية ، وعاطفية ، والخيال ، والصور ، والوحدة العضوية ..إلخ .
- أن تكون الأسئلة الموضوعة لقايس مؤشرات التذوق الأدبي محددة، وواضحة الصياغة .
- ألا تتضمن أسئلة المقياس بدائل تنم عن الإجابة الصحيحة ، مما يفقدها معناها أو يفقدها قيمتها، بمعنى لو اتبع الباحث في إجابة سؤال ما مفردة واحدة ، فيجب أن تكون البدائل الأخر مفردة واحدة أيضًا ، لأن كثرة المفردات ربما يوحي بالإجابة .
- ينبغي ألا تكون الأسئلة من النوع الذي يحتمل أكثر من إجابة واحدة صحيحة ، ومن ثم ينبغي أن نحذف بدائل الإجابة التي تمثل اختلافًا وجدلاً بين المحكمين ، والبحث عن بدائل جديدة لهذه المفردة .
- ألا تتضمن أسئلة المقياس ما يمس عقائد الطالب أو قيمه الأخلاقية، كما يجب ألا تتضمن أسئلة المقياس ما يشير إلى الاستهانة بالطالب وبفكره .
- ضرورة إغفال اسم المؤلف عند ذكر السؤال أو المفردة الاختبارية، حتى لا تؤثر المعرفة بهم على استجابات الطلاب إيجابًا أو سلبًا .
- اختيار نصوص أدبية لكتاب وشعراء متعددين (المشهورين منهم والمغمورين) .
- اختيار مقطوعات أدبية تمثل أغلب المذاهب الأدبية .
- الإتيان بنصوص كاملة أو بعض أجزاء منها ، وكذلك الإتيان بقصص قصيرة متكاملة أو أجزاء منها ، وذلك في ضوء ما طبيعة المهارة ، أو المؤشر المراد قياسه .
- اختيار مقالات متنوعة علمية وأدبية ، مع ضرورة تنوع كاتبيها .
- أن تكتب الأسئلة في مقدمة القصة أو المقال حتى لا يضطر الطالب لقراءتها مرة أخرى ، أي أن يقرأ ويكون في ذهنه المقصود من السؤال فيركز اهتمامه على النقطة المطلوب الإجابة عنها في السؤال.

- ويراعى أيضًا ترتيب الإجابات الصحيحة ترتيبًا عشوائيًا بحيث لا يستطيع الطالب تخمين الإجابة الصحيحة .
- يمكن ترتيب المفردات الاختبارية ترتيبًا عشوائيًا داخل المقياس، بحيث تكون المفردة الاختبارية رقم (1) مثلاً ترتبط بالمهارة رقم (5) ، حتى نستطيع استخراج الاستجابة الصحيحة للطالب .
- ينبغي أن يشمل مقياس التذوق الأدبي أبعاد التذوق كافة من جانب عقلي أو فكري ، وجانب جمالي ، وجانب اجتماعي ، والجانب الوجداني .

3- **صدق المقياس** " Scale Validity" :

يشير صدق المقياس إلى مقدرته بالفعل على قياس الصفة أو الظاهرة المراد قياسها في العينة الموجودة ، فالمعروف أن الموازين تقيس الكتل وأن الوحدات المستخدمة في هذا القياس هي الجرامات ، ولقد أشار (رشدي طعيمة ، 2004، 235) أن للصدق أنواعًا ثلاثة هي :

☐ **الصدق المعياري** Criterion -Related Validity.

☐ **الصدق البنائي أو التكويني** Construct Validity.

☐ **صدق المحتوى** Content Validity.

أما الصدق المعياري فيتضمن نوعين هما : **الصدق التلازمي ، والصدق التنبؤي** .

(أ) **الصدق التلازمي** Concurrent Validity: وهذا النوع من الصدق يطلق عليه اسم الصدق التطابقي ، حيث إن الطريقة المباشرة للتأكد من صدق الاختبار أو المقياس هي معايرته بمقياس آخر ثبت صدقه وصلاحيته لقياس الصفة المطلوب قياسها (إبراهيم وجيه محمود، 1985،63) ويتم ذلك من خلال إيجاد معامل الارتباط بين درجات الطلاب في المقياس الأول، ودرجاتهم في المقياس الثاني، ونعتقد أن مثل هذا النوع من الصدق صعب ولاسيما في مجال التذوق الأدبي، لأنه لا يوجد مقياسان متشابهان ، يقيسان نفس المؤشرات أو نفس المهارات لنفس العينة موضع البحث .

(ب) **الصدق التنبؤي** :Predictive Validity أما الصدق التنبؤي هو الذي يساعدنا في التنبؤ بمستوي الطالب بعد دراسته منهج ما، ويتم ذلك من خلال إيجاد معامل الارتباط بين درجات الطالب في هذا المنهج ودرجاته في المناهج الأخرى ، وهذا الأمر غير متوافر في مجال اللغة العربية ، وبالتالي لا يسعفنا في التنبؤ بمستوى الدارسين بدقة، وتوقع ما يمكن أن يكونوا عليه بعد دراستهم لمنهج أو لآخر.

أما الصدق التكويني فيرتبط بالأساس الفلسفي للمقياس ، أو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الصدق الظاهري للمقياس ، ويستخدم تعبير الصدق الظاهري للإشارة إلى ما يقيسه الاختبار ، أي أن الاختبار يتضمن بنوداً يبدو أنها على صلة بالمتغير الذي يقاس ، وأن مضمون الاختبار متفق مع الغرض منه (صفوت فرج ، 1989، 259) .

وللتحقق من توافر هذا النوع من الصدق ، ينبغي أن تبني مفردات المقياس من نفس المجال الذي ينتمي إليه ، وهي هنا كتب الأدب والنقد والبلاغة ، والمجموعات القصصية ، والمقالات، ويرتبط بالصدق التكويني أيضًا ما نسميه بصدق المحكمين ، حيث من الأهمية بمكان عرض المقياس على مجموعة من الخبراء والمتخصصين في مجالات متعددة مثل : أساتذة الأدب ، والنقد، وطرائق تدريس اللغة العربية ، وأساتذة علم النفس ، وخبراء الميدان من معلمين وموجهين ، وذلك للتأكد مما يلي :

1- مدى مناسبة السؤال لقياس المهارة التي وضع من أجلها .

2- مدى مناسبة بدائل الإجابة لكل سؤال .

3- مدى سلامة الصياغة اللغوية للسؤال وللبدائل .

4- التأكد من صحة الإجابات المختارة .

5- إضافة ما يرونه صالحًا لجودة المقياس .

أما النوع الثالث من الصدق فهو صدق المحتوى ، وهو ذلك النوع من الصدق الذي يطلق عليه صدق المضمون أحيانًا اسم **الصدق المنطقي** " Logical Validity" **أو الصدق بحكم التعريف** " Validity by Definition" أو صدق عينة الاختبار، و المعني الأخير هو أقرب المعاني للمقصود، فالاهتمام الأساسي هنا ينصب على ما إذا كان مجال سلوكي معين ومحدد بشكل دقيق ممثلاً في شكل مجموعة من البنود بصورة مناسبة أم لا ، ويقدر صدق مضمون الاختبار بإجراء فحص منظم لمجموع العمليات والبنود والمنبهات التي يتضمنها الاختبار لتقدير مدى تمثيلها للمجال السلوكي المعين الذي أعد الاختبار لقياسه ، ولأن أي مجال سلوكي يتحدد من خلال تعريفه بحيث نقوم بالفحص في إطار التعريف الخاص بالسمة يصبح صدق المضمون دالة لتعريف السمة المقيسة (صفوت فرج ، 1989، 254) .

ويتم هذا النوع من الصدق من خلال تحليل مؤشرات التذوق الأدبي تحليلاً منطقيًا ، لتوضيح مدى ارتباطها بالمجال الذي تنتمي إليه .

ويستند الصدق المنطقي إلى عاملين اثنين هما : الأول : ما كتب عن التذوق الأدبي في كتب الأدب والنقد وعلم النفس ، والثاني : آراء الخبراء المحكمين الذين عرض عليهم المقياس .

4- **ثبات المقياس** Scale Reliability:

المقياس الثابت هو الذي يعطي نفس النتائج إذا قاس نفس الشيء مرات متتالية ، ولحساب معامل الثبات طرائق كثيرة ، منها طريقة إعادة الاختبار Test -Retest، وطريقة الصورة المتكافئة Equivalent Form، ومنها التجزئة النصفية Split -Half، والباحث يري أن طريقة إعادة الاختبار من أفضل هذه الطرائق ، حيث إن الطريقتين السابقتين لهما بعض العيوب منها أن طريقة التجزئة النصفية تقوم على تجزيء المقياس أو الاختبار إلى قسمين متساويين ، القسم الأول : يتناول أرقام المفردات الفردية ، والقسم الثاني : يتناول الأرقام الزوجية ، وهنا تبدو مشكلة وهي : هل معاملات السهولة والصعوبة في كلا القسمين متساوية ؟

كما أن إعداد صور متكافئة من المقياس أو الاختبار يواجه بنفس الصعوبة ، ونحن لا نزعم أن طريقة إعادة الاختبار ليس لها عيوب ومنها مثلاً ألفة الطالب بالبنود الاختبارية عند إعادة تطبيق المقياس مرة أخرى، ولكننا نقول : إنه من أفضل هذه الطرائق ، لأنه يتلافى العيب السابق .

5- **مقياس التذوق الأدبي في فن الشعر :**

يستهدف مقياس التذوق الأدبي في فن الشعر تحقيق أغراض كثيرة منها (رشدي أحمد طعيمة،1971 ، 194-199):

- ❖ قياس مدى تحقيق المنهج لأهدافه حيث ينص هذا المنهج على تنمية التذوق الأدبي عن الطلاب .
- ❖ توجيه المناهج وتطويرها على ضوء ما أسفرت عنه نتائج التجريب، وكذا مراجعة الأهداف وتحديدها .
- ❖ توفير مقياس موضوعي للامتحانات تسترشد بها .
- ❖ تشخيص مواطن القوة والضعف في تذوق الطلاب ، وكذا طرق التدريس .
- ❖ تصنيف الطلاب حسب مستوياتهم التذوقية حتى يمكن بذل الجهد المناسب لكل صنف .

ولقد تكون هذا مقياس (رشدي أحمد طعيمة،1971، 203-243) من تسع وعشرين مفردة اختبارية ، حرص الباحث أن تكون مفردات المقياس من الاختبارات الموضوعية ، لأنها من أكثر أنواع الاختبارات ملاءمة لقياس هذا الجانب ، كما أنها سهلة التصحيح، فضلاً عن موضوعيتها ، ولقد حاول المقياس الكشف عن المهارات التي يمتلكها طلاب المرحلة الثانوية ، كما أعقب الباحث هذه الأسئلة بمفتاح إجابة لتصحيحه .

جامعة عين شمس

كلية التربية

قسم المناهج وطرق التدريس

وضع مقياس للتذوق الأدبي عند طلاب المرحلة الثانوية "فن الشعر"

إعداد

رشـــدي أحـــمد طعــيمة

إشراف

الأستاذ الدكتور	**الأستاذ الدكتور**
رشدي فام منصور	محمود رشدي خاطر
أستاذ المناهج وطرق التدريس	أستاذ المناهج وطرق التدريس

1971

مقياس التذوق الأدبي عند طلاب المرحلة الثانوية " فن الشعر"

إعداد

رشدي أحمد طعيمة

بيانات عامة

محافظة :

مدرسة :

الاسم :

الصف :

طالب / طالبة

التخصص : أدبي / علمي

الزمن : ساعة ونصف

بسم الله الرحمن الرحيم

أيها الصديق العزيز :

تحية طيبة وبعد ،

يعدّ التذوق الأدبي من الأهداف الأساسية لتدريس الأدب في المرحلة الثانوية ، ولا شك أن وضع مقياس يقيس التذوق الأدبي أمر يتطلبه توجيه الطلاب ومناهج الدراسة والامتحانات العامة إلى غير ذلك من مجالات تربوية كثيرة .

والمقياس الذي بين يديك يقيس تذوقك الأدبي قياسًا موضوعيًا دقيقًا ، والمرجو منك أن تقرأ الأسئلة بعناية، ثم تتبع التعليمات الخاصة بكل سؤال، وهناك بعض الأبيات التي ربما تكون قد درستها أو قرأت عنها ، والمرجو في مثل هذه الأبيات أن تضع علامة (x) في أعلي الصفحة .

وأخيرًا نحب أن نطمئنك على سرية كل ما ستكتبه أو تختاره من إجابات .

وبالله التوفيق

اختر للأبيات التالية عنوانًا مما يأتي مبينًا السبب :

(الثورة ، العودة ، الطمأنينة ، الحرية)

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر
طواسحبي يا غيوم وانتحب يا شجر
واقصفي بالرعود لست أخشي خطر
سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

الإجابة :

يقول الشاعر في الفخر بنفسه :

لئن كنت محتاجًا إلى الحلم إنني إلى الجهل في بعض الأحايين أحوجُ
وما كنت أرضي الجهل خدنًا* وصاحبًا ولكنني أرضي به حين أحرجُ
ولي فرسٌ للحلم بالحلم ملجمٌ ولي فرسٌ للجهل** بالجهل مسرجُ
فمن شاء تقويمي فأني مقومٌ ومن شاء تصحيحي فأني معوجُ

الشاعر في الأبيات السابقة يصف نفسه بصفة معينة ، ضع علامة (ü) أمام الصفة التي يصف بها نفسه مما يلي :

☐ شرير الطبع يبدأ الآخرين بالاعتداء .

---

* الخدن : الصديق .

** الجهل هنا ضد الحلم ، أي الأنفة وسرعة الغضب .

☐ حليم ، ولكنه يأبي الضيم وينهض لرد الأعداء .

☐ حليم يغفر الإساءة وينسي الاعتداء .

فـــالليل أطول شيء حين أفـــقـــدها   والليل أقـــصـــر شيء حين ألقـــاها

اقرأ الأبيات الآتية ، وتخير أقربها معني إلى البيت السابق ، ثم ضع الحرف المقابل له أمام العبارة التالية للأبيات :

(أ) حــدثوني عن الـنـهــار حــديثًــا   أو صـفـوه فـقـد نسـيت النهــارا

(ب) ليلي كـمــا شــاعت قـصـيـرٌ إذا   جــادت فــإن ضنت فليلي طويلُ

(ج) لـم يـطـل لـيـلـي ولـكـن لـم أنـم   ونـفـي عـنـي الـكري طـيـف ألـم

في البيتين الآتيين كلمات أو عبارات يمكن أن تعتبر حشوًا لا يخل حذفها للفكرة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها في كل منهما ، ضع خطًا تحت هذه الكلمات .

أمن تذكـــر جـــيـــران بذي سلمٍ   مـزجت دمـعًـا جـري من مـقلة بدمِ

فـــهم بين مـــقـــتـــول طريحٍ وهاربٍ   جـريح ومـأسـور يجـاذبه القـدُ*

يعبر الشعراء أحيانًا عن المشمومات كأنها أنغام ، وعن الألوان كأنها أصوات مسموعة ...إلخ، ضع خطًا تحت العبارات التي تلمس فيها تبادل المحسوسات في الأبيات الآتية ، مبينًا نوع المحسوسات المتبادلة في المكان المخصص لذلك تحت هذه الأبيات :

أعـد على نفـسي نشـيـد السكون   حـلوًا كـمـر الـنـسـيم الأسودِ

واسـتـــبـــدل الأنـــات بـالأدمـع   واسمع عزيف اليأس في أضلعي**

واستبقني بالله يا منشدي

نوع المحسوسات المتبادلة :

في الأبيات الآتية يصف الشاعر نفسه بصفات متعددة ، وتحت هذه الأبيات عبارات تتضمن تلك الصفات ، تخير العبارة التي تناسبه ، وضع أمامها الحرف المقابل لذلك البيت :

---

* القد : القيد .

** العزيف : صوت الرمال إذا هبت بها الرياح .

يقولون لي فيك انقباض وإنما رأوا رجلاً عن موقف الذل أحجما
فما كل برق لاح لي يستفزني ولا كل ما لاقيت أرضاه منعما
وإني إذا ما فاتني الأمر لم أبت أقلب طرفي إثره متندما
وأقبض خطوي عن أمور كثيرة إذا لم أنلها وافر العرض مكرما
وأكرم نفسي أن أضاحك عابسًا وأن أتلقي بالمديح مذمما
ولو أن أهل العلم صانوه صانهم ولو عظموه في النفوس لعظما

الشاعر في هذه الأبيات :

- يحب العزلة عن الناس .
- أبي يرفض الخضوع .
- لا يندم على ما مضي .
- لا يحب المداهنة والرياء .
- لا يدفع من كرامته ثمن ما يناله .
- لا يخدع بالظاهر ولا يرجو الخير إلا من أهله .
- يترفع بعلمه عن الصغائر .

يعبر الشاعر في القصيدة التالية عن ثلاث حالات نفسية هي : الأسى والاستسلام والطفولة اللاهية ، ضع أمام كل حالة من هذه الحالات الحروف المقابلة للأبيات التي تدل عليها :

(أ) كم من عهود عذبة في عدوة الوادي* النضير
(ب) فضية الأسحار ، مذهبة الأصائل والبكور*****
(ج) كانت أرق من الزهور ومن أغاريد الطيور
(د) قضيتها ومعي الحبيبة ، لا رقيب ولا نذير
(هـ) إلا الطفولة حولنا نلهو مع الحب الصغير
(و) آهٍ ! توارى فجري القدسي في ليل الدهور
(ز) وفني كما يفني النشيد الحلو في صمت الأثير
(ح) أواه قد ضاعت على سعادة القلب الغرير
(ط) وبقيت في وادي الزمان الجهم** أداب في المسير**
(ى) هذا مصيري يا بني الدنيا!! فما أشقي المصير!

*عدوة الوادي : جانبه وحافته .
**الأصائل : الوقت ما قبل الغروب .
***البكور : أول النهار قبل طلوع الشمس .
**** الجهم : العابس .

☐ الأسى : ....

☐ الاستسلام : ....

☐ الطفولة اللاهية : ....

اقرأ الأبيات الآتية ، ثم اشرح – في المكان المخصص لذلك – ما يقصده الشاعر بكلمة الجهتين في البيت الأخير .

رويدك قد غررت وأنت حرٌ ... بصاحب ذلة يعظ النساء

يحرم فيكم الصهباء* صبحًا ... ويشربها على عمد مساء

إذا فعل الفتي ما عنه ينهى ... فمن جهتين لا جهة أساء

الجهة الأولى : ....

الجهة الثانية : ....

فيما يلي روايتان لأبيات من الشعر ، تخير أجود الروايتين في رأيك ، مبينًا سبب اختيارك لها:

الرواية الأولى :

أعلل النفس بالآمال أرقبها ... ما أضيق العيش لولا فسحة الأملِ

وإنما رجل الدنيا وواحدها ... من لا يعول في الدنيا على رجل

غاض الوفاء وفاض الغدر وانفرجت ... مسافة الخلف بين القول والعمل

الرواية الثانية :

أعلل النفس بالآمال أرقبها ... ما أضيق العيش لولا كثرة الأملِ

وإنما رجل الدنيا وواحدها ... من لا يعول في الدنيا على رجل

قل الوفاء وزاد الغدر واتسعت ... مسافة الخلف بين القول والعمل

الرواية الأجود هي : ....

السبب : ....

---

* الصهباء : الخمر .

اقرأ الأبيات الآتية ثم تخير من العبارات الثلاث التي تليها الفكرة التي ترمز إليها الأبيات واضعاً أمامها علامة (✓):

نسي الطين ساعة أنه طـ	ينٌ حقير فصال تيهاً* وعربد
وكسي الخز** جسمه فتباهي	وحوي المال كيسه فتمرد
يا أخي لا تمل بوجهك عني	ما أنا فحمة ولا أنت فرقد***
أنت لم تصنع الحرير الذي تلـ	بس واللؤلؤ الذي تتقلد

الشاعر في هذه الأبيات يرمز إلى :

- جهل الإنسان حقيقته .
- ضعف الإنسان وعجزه .
- غرور إنسان ثري .

في الأبيات الآتية يصور الشاعر إحساساته حينما عاد إلى دار حبيبته ووجدها قد هجرتها ، اذكر رأيك في اختيار الشاعر لكلمة العنكبوت التي وردت في البيت الثالث معللاً لما تقول :

موطن الحسن ثوي* فيه السأم	وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ** الليل فيه وجثم	وجرت أشباحه في بهوه
والبلى أبصرته رأي العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ويحك تبدو في مكان	كل شيء فيه حيٌ لا يموت

اختار الشاعر كلمة العنكبوت اختياراً ....

السبب : ....

المقطوعات الثلاث تصور كل منها موقف صاحبها من الموت ، اقرأ هذه المقطوعات ، ثم تخير

* صال تيهًا : سار كبرًا وافتخارًا ، وعربد أساء إلى الناس وأذاهم .
** الخز : الحرير .
***الفرقد : نجم عال في السماء .
* ثوي : استقر .
**أناخ : هبط .

لكل منها العبارة التي تناسبها من العبارات التي تليها ، وضع أمامها الحرف المقابل لتلك المقطوعة :

المقطوعة (أ) :

لابد للإنسان من ضعجة ... لا تقلب المضجع عن جنبه
ينسي بها ما كان من عجبه ... وما أذاق الموت من كربه
نحن بنو الموتى فما بالنا ... نعاف ما لابد من شربه
تبخل أيدينا بأرواحنا ... على زمان هن من كسبه
فهذه الأرواح من جوه ... وهذه الأجسام من تربه

المقطوعة (ب) :

شيمٌ* غر رضيات عذاب
وحجي** ينفذ بالرأي الصواب
وذكاء المعني كالشهاب
وجمال قدسي لا يعاب
كل هذا في التراب آهٍ من هذا التراب !
رد ما عندك يا هذا السراب
كل لب عبقري أو شهاب
في طواياك اغتصاب وانتهاب
خلقًا للشمس أو شم*** القباب
خلقًا لانزواء واحتجاب

المقطوعة (ج) :

غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باكٍ ولا ترنم شادِ
وشبيه صوت النعي إذا قي ... س بصوت البشير في كل نادِ
رب لحد قد صار لحدًا مرارًا ... ضاحك من تزاحم الأضداد
تعب كلها الحياة فما أعجب ... إلا من راغب في ازديادِ

☐ ثائر على الموت لأنه يطوي العباقرة .

---

* شيم غر : أخلاق وصفات كريمة .
** حجي : عقل .
***شم : مرتفعة ، قباب : جمع قبة .

☐ مستسلم للموت ويراه نتيجة طبيعية للحياة .

☐ يمزج استسلامه للموت بتشاؤمه الشامل .

في الأبيات الآتية يفخر الشاعر بفنه ، ولكنه يقول كلامًا يناقض بعضه بعضًا ، اذكر موضع التناقض من الأبيات في المكان المخصص لذلك :

شكسبير كان مني وهوجو* رجع فني وجيته من تبياني

جاء شوقي وقيس والمتنبي وجميل من خاطري وبياني**

وطني كل من به عبقري لست إلا الصدى من الأوطان

موضع التناقض في الأبيات :

في الأبيات الآتية فكرة رئيسة واحدة ، اختر البيت الذي يعبر عن هذه الفكرة ، واكتب الحرف المقابل له أما العبارة التالية للأبيات :

جمالك هذا أم جمالي فإنني أرى فيك إنسانًا جميل الهوى مثلي؟

وهذا الذي أحيا به أنت أم أنا وهذا الذي أهواه شكلك أم شكلي ؟

وحين أري في الحلم للجب صورة أظلك يجري في ضميري أم ظلي ؟

خلقتك في دنيا الرؤى أم خلقتني وقبلك جئت الكون أم جئته قبلي ؟

وعني قلت الشعر أم عنك قلته ومن في الهوى يملي عليه ومن يملي ؟

كأنك شطرًا في كياني أضعته ولما تلاقينا اهتديت إلي أصلي

البيت الذي يعبر عن الفكرة الرئيسة هو :

فيما يلي أبيات أربعة في التعبير عن إدراك المحبين لليل وإحساسهم به ، نتخير أصدق الأبيات وأقربها إلى الواقعية ، واكتب الحرف المقابل له في المكان المخصص لذلك :

سألت نجوم الليل هل ينقضي الدجى فخط جوابًا بالثريا كخط لا

حدثوني عن النهار حديثًا أو صفوه فقد نسيت النهارا

* شكسبير : شاعر إنجليزي ، هوجو : شاعر فرنسي ، وجيته : شاعر وأديب ألماني .

** شوقي ، وقيس ، والمتنبي ، وجميل شعراء عرب .

لـم يــطـل لـيـلـي ولـكـن لـم أنـم ... ونــفـي عـنـي الـكـري طـيـف ألـم

تبــيت تراعي الليل ترجــو نفـاده ... ولـيس لـلـيل الـعـاشـقين نفــاد

أصدق الأبيات وأقربها إلى الواقعية هو البيت ....

القصيدة الجيدة هي التي تكون الأبيات فيها مرتبة ترتيبًا يؤدي إلى تتابع الأحاسيس والأفكار، وفيما يلي مقطوعة لشاعرة ترثي ولدها الذي قتل في هجمة قام بها على أعدائه ، وقد رتبت هذه المقطوعة ترتيبين مختلفين ، تخير أجود الترتيبين في رأيك ، ثم اكتبه أمام العبارة التي في آخر الأبيات :

الترتيب الأول :

طاف يبغي نجوة ... من هــلاك فــهـلك

والمنـايا رصــد* ... للفـتي حـيث سلك

أي شيء حـسـن ... لفـتي لم يك لك ؟

كل شيء قــاتـل ... حـين تـلـقي أجلـك

الترتيب الثاني :

طاف يبغي نجوة ... من هــلاك فــهـلك

والمنـايا رصــد* ... للفـتي حـيث سلك

كل شيء قــاتـل ... حـين تـلـقي أجلـك

أي شيء حـسـن ... لفـتي لم يك لك ؟

أجود البيتين هو : ....

السبب : ....

اقرأ الأبيات الآتية ثم تخير من العبارات التي تحتها خط الوصف الذي ينطبق على الفتاة التي يصورها الشاعر ، وضع أمامها علامة :

كـتـمت هـواها في الفـؤاد فـلاح في نظراتـهـا

وتأوهـت حـتى حـسـبت الموج من آهاتـهـا

---

* رصد : يرصده أي يرقبه ويتعقبه .

* رصد : يرصده أي يرقبه ويتعقبه .

وبكت فكدت أخال أن الطل من عبراتها

ما الورد! ما المنثور ! ما المرجان في جنباتها

لا تشتهي إلا القرين يلم من شعثائها

الشاعر يصور في هذه الأبيات :

☐ راهبة حزينة .

☐ عانسًا بائسة .

☐ عاملة فقيرة .

☐ ثكلي مات أخوها .

الأبيات الآتية التمس النقاد فيها عيوبًا كثيرة ، وتحتها عبارات تتضمن هذه العيوب ، اختر لكل بيت العيب الرئيس الذي وقع فيه الشاعر، واكتب الحرف المقابل للبيت :

كفى بجسمي نحولاً أنني رجلٌ　　لولا مخاطبتي إياك لم ترني

وأظلم أهل الأرض من بات حاسدًا　　لم بات في نعمائه يتقلب

قال الشاعر : يصف قصر أنس الوجود وهو غارق في الماء

قف بتلك القصور في اليم غرقى　　ممسكًا بعضها من الذعر بعضا

كعذارى أخفين في الماء بضًا　　سابحات به وأبدين بضًا

العيب الرئيس الذي وقع فيه الشاعر هو :

❖ ركاكة الأسلوب .

❖ المبالغة الممقوتة .

❖ التناقض بين الصور الشعرية .

❖ تعقيد الفكرة .

❖ ضعف التشبيه .

اقرأ الأبيات الآتية ، ثم تخير من الكلمات التي تحتها الكلمة التي تلخص ما فيها من إحساسات وأفكار ، وضع أمامها علامة (√).

وحدي فما الإنسان لي بأخٍ ولا هو لي بجد

أنا لست من هذا التراب ولست من حسد وحقد

ولـقـد تـركـت وعـشـت فـي مــلأ مـن الأحــلام فــرد
وقــطـعـت مــا بــيـنـي وبـين الأرض مـن صـلـة وود

√ ود .

√ حقد .

√ الأحلام .

√ وحدي .

اقرأ الأبيات الآتية ، ثم اكتب الحروف المقابلة للأبيات التي تحس فيها بنشاز موسيقي .

يا من رأى بركـة الحسناء رؤيتـها	الآنسـات إذ لاحـت مــعـانيــهــا
مــا بال دجـلة غـيـورة تنافسـهــا	في الحسن طورًا وأطوارًا تباهيها
تنصب فـيـهـا وفـود الماء مـعـجلة	كالخيل خـارجة من حبل مجـريها
فحاجب الشمس أحيانًا يضاحكها	وريـق الـغـيـث دومًـا يـبـاكـيــهــا

يا أم عــمــرو جــزاك الله مـكـرمــة	ردي عـلـى فـؤادي الـذي كــــانـا
ألست أحـسـن من يمشي على قـدم	يا أملح الناس كل الناس إنسـانا
لقد كـتـمت الحب حـتى تهـيـمني	لا أسـتـطيع لـهـذا الـحب كـتـمـانـا
لا بارك الله فـيـمن كـان يحـسـبكم	ألا على الـعـهـد حـتى كان مـا كـانـا
لا بارك الله في الدنيـا إذا انـقطعت	أسـبـاب دنياك عن أسـبـاب دنيـانـا

الأبيات التي تحس فيها بنشاز موسيقي هي :

للقافية أثر كبير في جمال البيت ، وفيما يلي مقطوعات ثلاث ذات قوافٍ مختلفة ، اقرأ هذه المقطوعات ، ثم اكتب رقم المقطوعة الأجود قافية في المكان المخصص لذلك .

المقطوعة الأولى :

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي وقت المنام
فعسى أنام فتنطفيء نار تأجج في العظام

دنف تقلبه الأكف على فراش من سقام

أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من دوام ؟

المقطوعة الثانية :

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي وقت الهجود

فعسى أنام فتنطفيء نار تأجج في الكبود

دنف تقلبه الأكف علي فراش من وقود

أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من وجود؟

المقطوعة الثالثة :

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي وقت الهجوع

فعسى أنام فتنطفيء نار تأجج في الضلوع

دنف تقلبه الأكف علي فراش من دموع

أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من رجوع ؟

المقطوعة ذات القافية الأجود هي :

قال الشاعر واقفًا على الأطلال :

عشية ما لي حيلة غير أنني	**بلفظ الحصى والخط في الترب مولع**
أخط وأمحو الخط ثم أعيده	**بكفي والغربان في الدار وقع**

اقرأ البيتين السابقين ، ثم تخير من العبارات التالية أقربها دلالة على الحالة النفسية التي يعبر عنها الشاعر وضع أمامها علامة (√).

☐ الخوف والتشاؤم .

☐ القلق والتقلب .

☐ الأسى وشرود الذهن .

☐ البكاء على الماضي .

في المقطوعتين الآتيتين تنبيهات متعددة تؤدي دورًا كبيرًا في جمال الأبيات ، وتحت هاتين المقطوعتين عبارات تتضمن الأغراض البلاغية لهذه التنبيهات ، تخير لكل مقطوعة العبارة التي

تناسبها ، وضع أمامها حرف المقطوعة التي يدل عليها .

المقطوعة (أ) :

خبريني ماذا كرهت من الشيب	**فلا علم لي بذنب المشيب**
أضياء النهار أم وضوح اللؤلؤ	**أم كونه كثغر الحبيب**

المقطوعة (ب) :

دنوت تواضعًا وعلوت مجدًا	**فشأناك انخفاض وارتفاع**
كذا الشمس تبعد أن تسامى	**ويدنو الضوء منها والشعاع**

الغرض من التشبيه هو :

√ بيان مقدار حاله .

√ بيان إمكان المشبه .

√ تحسين المشبه وتزيينه .

√ تقبيح المشبه والتنفير منه .

ورد على لسان مجنون ليلي قوله وهو يخاطب جبل التوباد ، ويسأله عن أحبائه :

وأجهشت للتوباد حتى رأيته	**وكبر للرحمن حين رآني**
وأذرفت دمع العين لما عرفته	**ونادى بأعلى صوته فدعاني**
فقالت له : أين الذين عهدتهم	**حواليك في خصب وطيب زماني؟**
فقال: مضوا واستودعوني بلادهم	**ومن ذا الذي يبقي على الحدثان**
وإني لأبكي اليوم من حذري غدًا	**فراقك والحيان مجتمعان**

اقرأ الأبيات السابقة ثم ضع علامة (√) أمام الوسيلة الرئيسة التي لجأ إليها للتعبير عن إحساساته مما يلي :

- طرافة التشبيهات وعدم تكلفها .
- التشخيص وبعث الحياة في الجماد .
- روعة التصوير وعمق الأفكار .
- سهولة الألفاظ ودقة الصياغة .

كل من البيتين الآتيين يمثل قيمة اجتماعية معينة ، اقرأ البيتين ثم تخير من الأبيات الأربعة التي تليها، والعبارة التي تتضمن القيمة الاجتماعية للبيت الأول ، وضع أمامها الحرف المقابل له وكذلك لبيت الثاني :

فـــلا هـطلت علـي ولا بأرضـي — سـحـائب لـيس تنتظم البــلادا

مـعللني بالوصل وبالموت دونه — إذا مت ظمــآن فــلا نزل القطر

يؤمن الشاعر بالقيمة الآتية :

☐ أنا وبعدي الطوفان .

☐ لا تعاون بين الناس .

☐ لا خير في نفع لا يعم .

☐ حب الناس من الفضائل .

فيما يلي مقطوعتان في التعبير عن شدة الصبابة ، تخير أصدق المقطوعتين إحساسًا بالصبابة، اكتب ترتيبها في المكان المخصص لذلك .

المقطوعة الأولى :

سـألتها عن فـؤادي أين موضعـه — فـإنه ضل مني عند مـسـراها

قـالت لدينا قلوب جـمـة جـمـعت — فـأيهـا أنت تعني ؟ قلت أشـقـاها

المقطوعة الثانية :

تسـائلني من أنت وهي عليمـة — وهل بفـتى مـثلي على حـاله نـكر

فقلت كما شاءت وشاء لي الهوى — قـتـيلك قـالـت : أيـهم فـهم كـثر ؟

أصدق المقطوعتين إحساسًا بالصبابة هي المقطوعة :

قال الشاعر :

يا غـــاب بولون ولي — قـمم عليك ولي عـهـود

زمن تقـضى للهـوى — ولنا بظلك هل يعـود؟

حلم أريد رجـوعـه — ورجـوه أخـلائي بعـيـد

ضع علامة (√) أمام مرحلة العمر التي تعتقد أن الشاعر قال فيها هذه الأبيات :

- ❖ في صباه .
- ❖ في شبابه .
- ❖ في شيخوخته .
- ❖ في مراهقته .

المقطوعات الثلاث الآتية تصور وصال الحبيب ، رتب هذه المقطوعات ترتيبًا تنازليًا حسب جودتها، وضع الحرف المقابل لها في المكان المخصص لذلك تحت الأبيات :

المقطوعة (أ) :

سقى الله ليلي ضمنا بعد هجعة ... وأدنى فؤادًا من فؤاد معذب

فبتنا جميعًا لو تراق زجاجة ... من الراح فيما بيننا لم تسرب

المقطوعة (ب) :

أجب يا سراج إذا ما سئلت ... فما كان غيرك من شاهد

سهرت على اثنين قبل العناق ... وبعد العناق على واحد

المقطوعة (ج) :

أعانقها والنفس بعد مشوقة ... إليها وهل بعد العناق تدان ؟

وألثم فاها كي تزول حرارتي ... فيشتد ما ألقي من الهيمان

كأن فؤادي ليس يشفى غليله ... سوى أن يرى الروحين يمتزجان

أجو المقطوعات :

المقطوعة التي تليها .

المقطوعة الأخيرة .

القصيدتان الآتيان قيلتا في حادثة دنشواي ، اقرأها قراءة واعية متمعنة ووازن بينهما مبينًا أيهما أجود ومعللاً لما تقول :

ذكرى دنشواي :

يا دنشــــواي على رباك ســلام | ذهــبـت بـأنـس ربـوعـك الأيـام
شهداء حكمك في البلاد تفرقوا | هيـهات للشمل الشتيت نظام
مـرت عليـهم في اللحــود أهـلة | ومضى عليـهم في القيود العام
كـيف الأرامل فـيك بعـد رجالهـا | وبـأي حـال أصـبح الأيـتـــام ؟
عشرون بيـتًا أقفرت وانتـابهـا | بـعد البـشاشة وحـشة وظلام
يا ليت شعري في البروج حمائم | أم في الـبـروج منيـة وحـمـام
نيـرون لو أدركت عـهد كـرومـر | لعـرفـت كـيف تنفـذ الأحكام

نوحي حـمـائم دنشـواي وروعـي | شـعـبـاً بوادي النيل ليس ينام
إن نـامت الأحيــاء حــالت بيـنه | سـحــراً وبين فـراشـه الأحـلام
مـتـوجـع يتـمـثل اليـوم الـذي | ضـجت لشــدة هوله الأقــدام
السـوط يـعـمل والمشـانق أربـع | مـتــوحــدات والجـنود قـيـام
والمسـتـشـار إلى الفظائع ناظر | تـدمي جلود حــوله وعـظام
في كل نـاحــيــة وكل مــحـلـة | جـزعـاً من الملأ الأسـيف زحـام
وعلى وجــوه الثــاكلين كـآبة | وعلـى وجــوه الثـاكلات رغـام

شنق زهران :

وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل ياالله في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

كان زهران غلامًا

أمه سمراء والأب مولد

وبعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلي الزند أبو زيد سلامة

ممسكًا سيفًا وتحت الوشم نبش كتابة

اسم قرية

دنشواي

شب زهران قويًا

ونقيًا

كان ضحاكًا ولوعًا بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء

ونمت في قلب زهران زهيرة

ساقها خضراء من ماء الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تصنع قبلة

عندما مر بظهر السوق يومًا

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يومًا

واشترى شالاً منمنم

ومشى يختال عجبًا مثل تركي معمم

ويجيل الطرف ما أحلى الشباب !

عندما يصنع حبًا

عندما يجهد أن يصطاد قلبًا

كان ما كان أن زفت لزهران جميلة

كان ما كان أن أنجب زهران غلامًا وغلامًا

كان ما كان أن مرت لياليه الطويلة

ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلاً

عندما مر بظهر السوق يومًا

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يومًا

ورأى النار التي تحرق حقلاً

ورأى النار التي تصرع طفلاً

كان زهران صديقًا للحياة

ورأى النار تجتاح الحياة

مد زهران إلى الأنجم كفًا

ودعا يسأل لطفًا

ربما سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا

وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتدم إلا للدموع

قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع

قريتي من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقًا للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتي تخشى الحياة ؟!



مفتاح إجابة المقياس

رقم السؤال	الإجابة	السبب	الدرجة
(1)	الطمأنينة	إحساس الشاعر بالأمن وثباته رغم الحاثات	2
(2)	حليم ولكنه يأبى الضيم وينهض لرد الأعداء .		1
(3)	ب		1
(4)	من مقلة – طريح		2
(5)	تصوير الشاعر أن للسكون نشيدًا وأن النسيم أسود ، وأن لليأس عزيفًا وهذه محسوسات متبادلة		1
(6)	2 (أ) - 3 (ج) - 4 (هـ) 5 (د) 6 (ب) 7 (و)		3
(7)	الأسى : و – ز – ح – ط الاستسلام : ي الطفولة اللاهية : أ – ب – ح – د – هـ		3
(8)	العصيان – والنفاق		2
(9)	الأولى	قوله في البيت الأول فسحة الأمل ، وهي أحسن تعبيرًا من كثرة الأمل ، وكذلك قوله في البيت غاض الوفاء وفاض الغدر وانفرجت ، وهذه تعبيرات أصدق في تبيان المعني من قل ، وزاد ، واتسعت	2
(10)	غرور إنسان ثري		1
(11)	موفقًا	فاستخدام العنكبوت أدل على الوحشة وقفر المكان	2
(12)	ثائر على الموت : ب مستسلم للموت : أ		3



رقم السؤال	الإجابة	السبب	الدرجة
	يمزج استسلامه للموت : ج		
(13)	هنالك عدة مواضع للتناقض مثل كونه عبقريًا ، ثم كونه مجرد صدى ، وكذلك ذكره لشعراء مختلفين لجنسيات متباينة، وأيضًا ذكره أدباء آخرين .		1
(14)	و		1
(15)	ج		1
(16)	الثاني	الصلة بين البيت الثاني والثالث في الترتيب الثاني أقوى من الصلة بين البيت الثاني والثالث في الترتيب الأول	2
(17)	عانسًا بائسًا		1
(18)	المبالغة المقوتة : أ التناقض بين الصور الشعرية : ج تعقيد الفكرة : ب		3
(19)	وحدي		1
(20)	ب – د – ز		3
(21)	الثالثة		1
(22)	الأسى وشرود الذهن		1
(23)	تحسين المشبه وتزيينه: أ بيان إمكان المشبه : ب		2
(24)	التشخيص وبعث الحياة في الجماد		1
(25)	أنا وبعدي الطوفان : ب لا خير في نفع لا يعم : أ		2
(26)	الثانية		1
(27)	في شبابه		1

رقم السؤال	الإجابة	السبب	الدرجة
(28)	أجود المقطوعات : ب المقطوعة التي تليها : ج المقطوعة الأخيرة : أ يعطى الطالب درجة إذا اقتصر على الموازنة بين القصيدتين وذكر مواطن إعجابه في كل منهما، ويعطى درجتين إذا وازن بين النصين وبين أن النص الثاني (الجديد) هو الأجود ، حيث هو الأكثر حركة وحياة وقدرة على تصوير الألم والحزن في القرية	.	3
	المجموع		

6- **مقياس التذوق الأدبي في فن النثر :**

تكون هذا المقياس من سبع وستين مفردة اختبارية ، قاس بها الباحث (ماهر شعبان عبد الباري ، 2002 ، 190-221) إحدى وثلاثين مهارة من مهارات التذوق الأدبي توزعت في ثلاث فئات رئيسة هي :

- مهارات عامة تصلح لكل الفنون الأدبية .
- مهارات خاصة بفن القصة القصيرة .
- مهارات خاصة فن المقال .

ولقد استهدف هذا المقياس تحديد مستوى التذوق الأدبي في فن النثر لطلاب شعبة اللغة العربية بكليات التربية ، وذلك ببيان عناصر القوة فندعمها وتحديد مواطن الضعف فنعالجها ثم ننميها بعد ذلك ، وذلك انطلاقًا من دراسة الطلاب لثلاثة مقررات هي : الأدب العربي ، والنقد الأدبي ، والبلاغة العربية على مدار الأربع سنوات ، حيث يبلغ عددها أحد عشر مقررًا أي ما يعادل سنة دراسية كاملة ، والتذوق في جوهره هو المحصلة النهائية لدراسة هذه المقررات ، والجدول التالي يبين ذلك :

م	الفرقة الأولى	الفرقة الثانية	الفرقة الثالثة	الفرقة الرابعة
1	نصوص وتاريخ أدب في العصر الجاهلي .	نصوص وتاريخ أدب في العصر الإسلامي والأموي	نصوص وتاريخ أدب في العصر العباسي والأندلسي	نصوص وتاريخ أدب في العصر الحديث
2	النقد الأدبي	النقد الأدبي البلاغة العربية	البلاغة العربية (علم المعاني)	النقد الأدبي الحديث والمقارن
3	البلاغة العربية (علم البيان)	(علم البديع)		
4		موسيقى الشعر		
المجموع	3	4	2	2

المقررات الأدبية التي تدرسها شعبة اللغة العربية بكليات التربية

جامعة الزقازيق - فرع بنها

كلية التربية

قسم المناهج وطرق التدريس

مقياس التذوق الأدبي في فن النثر لطلاب شعبة اللغة العربية بكليات التربية

إعداد

ماهــر شعبــان عبد البــاري

المعيد بالقسم

إشراف

الأستاذ الدكتور	الدكتور
رشــدي أحمـد طعيمـة	**محسـوب عبد الصادق على**
أستاذ المناهج وطرائق تدريس اللغة العربية، التربية ، جامعة المنصورة	أستاذ المناهج وطرائق التدريس المساعد، كلية كلية التربية، جامعة الزقازيق، فرع بنها

2002م

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد الأستاذ الدكتور/

سلام الله عليكم ورحمته وبركاته...، وبعد

فالباحث يقوم بإجراء دراسة لنيل درجة الماجستير في التربية بعنوان "**تقويم مهارات التذوق الأدبي في فن النثر لطلاب شعبة اللغة العربية بكليات التربية**"، ومن متطلبات هذه الدراسة إعداد مقياس التذوق الأدبي في فن النثر لطلاب الفرقة الرابعة شعبة اللغة العربية بكليات التربية، ولقد قام الباحث بحصر مهارات التذوق الأدبي في فن النثر اللازمة لهؤلاء الطلاب والتي في ضوئها تم بناء المقياس، ولقد تم قياس كل مهارة من المهارات السابق تحديدها بأكثر من سؤال موضوعي طبقاً للوزن النسبي لهذه المهارات.

والمرجو من سيادتكم إبداء الرأي فيما يلي :

1- مدى مناسبة السؤال لقياس المهارة التي وضع من أجلها.

2- مدى مناسبة بدائل الإجابة لكل سؤال.

3- مدى سلامة الصياغة اللغوية للسؤال والبدائل.

4- التأكد من صحة الإجابات المختارة.

5- ما ترونه من آراء وملاحظات أخرى.

والباحث إذ يشكركم على حسن تعاونكم، فإنه يأمل أن ينفعه الله بعلمكم وتوجيهاتكم السديدة

ولسيادتكم جزيل الشكر والتقدير

الباحث

ماهر شعبان عبد الباري

تعليمات المقياس

عزيز الطالب، عزيزتي الطالبة :

إن تذوق النص الأدبي وتقديره هو الحصيلة أو الهدف الأسمى، أو الغاية من تدريس مادة الأدب، كما أنه الحصيلة النهائية لدراسة البلاغة والنقد وثمرة من ثمرات التعرف على أساليبها وممارستها ممارسة فعلية سليمة، فضلاً عن أنه هدف رئيس من أهداف تعليم اللغة العربية في جميع المراحل الدراسية.

ويهدف المقياس الذي بين يديك إلى قياس قدرتك على تذوق النصوص النثرية المختلفة، وخصوصاً فني القصة القصيرة والمقالة، ولقد تكون هذا المقياس من سبعة وستين سؤالاً موضوعياً (اختيار من متعدد، تكملة).

والمطلوب منك ما يلي :

1- قبل أن تبدأ الإجابة دوّن بياناتك في الجزء العلوي من ورقة الإجابة.

2- قراءة النصوص التي تسبق الأسئلة قراءة جيدة.

3- الإجابة عن الأسئلة في ورقة الإجابة المرفقة لهذا الغرض، وذلك عن طريق وضع علامة () في خانة الإجابة الصحيحة.

4- يرجى عدم استخدام القلم في كراسة الأسئلة، والمحافظة عليها نظيفة، ليستخدمها زميلك.

5- لاحظ أن كل سؤال تعقبه أربع إجابات من بينها إجابة واحدة هي المناسبة فقط، فلا تختر أكثر من إجابة.

6- إذا لم تتمكن من الإجابة عن أحد الأسئلة، اتركه، ثم ارجع إليه مرة أخرى.

وفى الختام نحب أن نطمئنك على سرية الإجابات، وأنها ليست إلا لغرض البحث العلمى.

ولكم خالص الشكر والتقدير..

الباحث

المهارة : اختيار العنوان المناسب للعمل الأدبي

1- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد أفضل عنوان لها :

ليتك تبكى كلما وقع نظرك على حزين أو مفئود، فتبتسم سروراً ببكائك، واغتباطاً بدموعك، لأن الدموع التي تنحدر على خديك في مثل هذا الموقف إنما هي سطور من نور تسجل لك في صحيفتك البيضاء أنك إنسان.

أفضل عنوان لهذه الفقرة هو :

أ- الرحمة والشفقة
ب- صحيفتك البيضاء
جـ- سطور من نور
د- دموع الإنسان

2- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد أفضل عنوان لها :

كان النبي ﷺ يلبس في يده خاتماً وكان مكتوباً عليه جملة "لا إله إلا الله محمد رسول الله" وقد أراد خلفاؤه من بعده أن يتشبهوا به، ويقفوا أثره فكان لكل واحد منهم شعاره الذي اختاره لنفسه، فأبو بكر رضى الله عنه كان في يده خاتم رسول الله ﷺ ، ثم صار إلى عمر ثم عثمان "ذي النورين"، فلما سقط منه في البئر اتخذ خاتماً غيره من فضة ثم كتب عليه "لتصبرن أو لتندمن" أما على بن أبى طالب فقد كتب على خاتمه "ربى الله مخلصاً"، وجاء بعده معاوية بن أبى سفيان فكتب على خاتمه "رب اغفر لي".

أفضل عنوان لهذه الفقرة هو :

أ- تاريخ الخاتم
ب- خاتم الرسول
جـ- نقش الخاتم
د- خواتيم الخلفاء

3- **اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد أفضل عنوان لها :**

كنت تلميذاً بالمدرسة الثانوية، ومن يؤمئذ أيقنت أن الاعتماد على الذاكرة وحدها وخاصة في الشئون العلمية لا يكفى لكشف الحقيقة كاملة، بل يجب أن يهضم الفكر ما تعيه الذاكرة، ليؤلف منه مجموعة متجانسة لا تنافر بين أجزائها، كيما يتسنى لإدراكنا أن يتمثلها، فتصبح جزءاً من محصولنا العقلي قائماً بذاته، وله من ثم أثره في توجيه أحكامنا توجيهاً سليماً

أفضل عنوان لهذه الفقرة هو :

أ- بين الحقيقة والذاكرة ب- صفحات من كفاح كاتب

جـ- كيف نكتشف الحقيقة د- الذاكرة مفتاح الحقيقـة

المهارة : استنتاج الأفكار الرئيسة من العمل الأدبي

4- **فيما يلي جزء من مقال، اقرأه، ثم بين الفكرة الرئيسة فيه**

ذلك هتاف الأمة الحيرى يتجلجل في صدرها المكظوم، كلما بهرتها الشدائد وأجهدتها المفاوز، وفدحتها الضحايا، ووقف بها اللغوب، ودارت ببصرها في الفضاء فلا تتبين نسماً لطريق، ولا تعرف وجهاً لغاية، يا هادى الطريق جرت!، ومن يستطيع اليوم أن يعرف هذا الهادي بالنداء، أو يخصه بالوصف، أو يأخذه بالتبعية، لقد تعدد الهداة في القافلة واختلف الشياطين بين هؤلاء الهداة، فتنازعوا الزعامة، وتجاذبوا الأزمة، فأخرجنا من مذهب إلى مذهب.

الفكرة الرئيسة في هذا النص هي :

أ- هداية الحكام ب- هتاف الأمة

جـ- تعدد الهداة د- ضلال الحكام

5- **فيما يلي جزء من مقال، اقرأه، ثم بين الفكرة الرئيسة فيه :**

يتصور كثيرون أن غاية ما يجنيه الإنسان من الثقافة هي متعة روحية، واستنارة عقلية ولو أن الأمر كذلك لحق علينا أن نعتبرها من الأهداف الجوهرية التي تستحق العناية والرعاية غير أن للثقافة أثراً في بناء الشخصية الإنسانية وتحديد موقعها وتكوين رؤيتها نحو الذات والناس والحياة العامة، فالمثقف صاحب رسالة، لا يعمل لتحقيق الذات، والربح والنجاح بل يتجاوز حدود ذاته إلى المجتمع والآخرين.

الفكرة الرئيسة في هذا النص هي :

أ- الثقافة قيمة نادرة ب- بين الثقافة والتنمية

جـ- الثقافة متعة روحية د- مشكلة الثقافة في بلادنا

6- فيما يلي جزء من مقال، اقرأه، ثم بين الفكرة الرئيسة فيه :

إن العالم في حاجة إلى أن يبدأ مرحلة جديدة في العلاقات البيئية مرحلة تكف فيها الدول المتقدمة صناعياً عن أن ترسل إلينا بضائع ملوثة ولو كانت هدية أو معونة، مرحلة يدرك فيها العالم أغنياؤه وفقراؤه المتقدمون صناعياً والمتأخرون علمياً، أنهم وإن كانوا قد قسموا دول العالم إلى مراتب ودرجات فإن الحقيقة هي : أن الإنسان هو الإنسان أينما كان.

الفكرة الرئيسة في هذا النص هي :

أ- حاجة الدول النامية للمعونة   ب- العلاقات البيئية بين الشعوب

جـ- ضياع كرامة الإنسان   د- إساءة الدول المتقدمة للدول النامية

المهارة : تحديد الأفكار الثانوية من العمل الأدبي

7- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد الفكرة الثانوية فيها.

نريد لشبابنا أن يعودوا إلى رحاب الدين قبل كل شيء، وأن يلجئوا إلى تراثهم الروحي ففيه كل ما يحتاجه الإنسان من زاد، وعليهم أن يترجموا الفضائل إلى سلوك وأن يطالبوا بوضع الفكر الإسلامي في مؤسسات تعيش وتتحرك بيننا، وتثبت بالتطبيق العملي أن لدينا من القوانين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ما يصلح به أمر العالم.

الفكرة الثانوية هي :

أ- الشباب والتيارات الحديثة في العالم   ب- ضرورة التطبيق العملي للمثل الإسلامية

جـ- ضرورة البعد عن التيارات الغربية   د- ضرورة الرجوع إلى الزاد الروحي الإسلامي

8- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد الفكرة الثانوية فيها.

إن اللغة هي الدائرة التي ترسم كل أمة ضمن إطارها ملامح شخصيتها القومية عبر الأجيال، وإذا كان سهل في تصور الإنسان إلغاء الحدود بين الأمم والشعوب فإنه ليس سهلاً في أي تصور قديم أو حديث إلغاء هذه الدائرة التي هي الحد الأكبر الفاصل بين الشعوب، ومادام الإنسان مضطراً لأن يتفاهم مع أخيه الإنسان من خلال اللغة القومية لكل منهما، ومادام هناك لغات قومية في العالم، فإن الحدود الحقيقة بين الأمم لابد أن تظل باقية.

الفكرة الثانوية هي :

أ- اللغة مظهر الشخصية القومية   ب- اللغة وعاء حضارة الأمة

جـ- اللغة قابلة للتفجر   د- اللغة أداة اتصال

المهارة : الحكم على مدى تنوع الأفكار واتصالها بالموضوع

9- تناول المقال التالي الأفكار التالية ماعدا فكرة واحدة حددها.

في مقدمة المشاكل التي تعانيها البلاد الإسلامية هنا وهناك الداعية الإسلامي أو خطيب المنبر، والأزهر في السنوات الأخيرة فقد العالم الذي كان يهز أعواد المنابر دفاعاً عن دينه أو تنويهاً به أو إعلاناً عنه، وكان ذلك سبباً في ظهور المتعالمين يعرضون أنفسهم على ميدان الدعوة، فضلاً عن ضآلة المحصول، وكساد البضاعة ونقص الإحاطة، وجهل الحقيقة، وتخبط السير، والبعد عن الصواب، والافتراء على الله، وكان التطوير الذي فرض على الأزهر كأنما نزل على أهله بالبراشوت، وتقبلوه رغم أنوفهم، ثم تبين لهم أنه يفصلهم كل الفصل عن ماضيهم المشرق الذي كان طابعه هو العلم والفقه.

الفكرة التي لم ترد في النص هي :

أ- الداعية الإسلامي ب- تطوير الأزهر

جـ- دور الأزهر د- ظهور المتعالمين

المهارة : تحديد العلاقات في النص الأدبي

10- فيما يلي نص يشتمل على فقرتين، اقرأهما بإمعان ثم بين العلاقة بينهما :

لكل زمان أوثانه، بعضها قديم تتوارثه الأجيال المتعاقبة، والآخر مستحدث تخلفه الظروف المستحدثة، بعضها يتمتع بعبادة الناس أجمعين، وبعضها تنحصر عبادته في طبقة دون غيرها من طبقات المجموعة البشرية، فمن ظن أن الوثنية تحطمت ومضت دخاناً في الفضاء أيام تحطمت الأوثان كان على ضلال مبين.

فالمال والقوة والسلطان، والرأي العام، والقومية، والكلمة السوداء، والعلم أوثان العصر الحديث، فالإنسان لم ينل حريته بعد، لأن الأوثان السابقة تستعبده، وهو ينسى في سبيلها كل شيء.

العلاقة بين الفقرتين هي :

أ- سببية ب- تعليلية

جـ- تفسيرية د- عكسية

11- اقرأ الفقرة التالية، ثم بين علاقة الجملة التي تحتها خط بما قبلها:

إن الكتاب هو خبز العقول، وما لم تنظر الدولة إلى الكتاب بهذه النظرة العميقة وتقم بتقديم

الدعم للذين يعملون فيه حتى يقدموا خبزاً فكرياً وثقافياً وعقلياً للشباب، **فإن معاناة الشباب سوف تزداد،** وهمومهم ستتضاعف.

علاقة الجملة التي تحتها خط بما قبلها ه :

أ- تفصيل بعد إجمال ب- كل بجــزء

جـ- سبب بنتيجة د- إجمال بعد تفصيل

12- **اقرأ الفقرة التالية، ثم بين علاقة الجملة التي تحتها خط بما قبلها :**

إن الفارق الوحيد بين الإنسان والحيوان هو أن للإنسان عقلاً يفكر به، بينما الحيوان له عقل ولكنه لا يستخدمه في التفكير، وأي مفكر لا يبدأ من فراغ، لأن أي مفكر لا يبدأ دائماً التفكير إلا بعد القراءة، لأن القراءة وقود الفكر ومحرك الإبداع، وبنزين العبقرية.

علاقة الجملة التي تحتها خط بما قبلها هي :

أ- سببيــة ب- تفسيرية

جـ- عكسية د- تعليليـة

المهارة : تحديد هدف الكاتب

13- لأي عمل أدبي هدف يرمى إليه الكاتب أو الأديب، **اقرأ القصة التالية،** ثم بين الهدف الرئيس من ورائها، وأقبل على مخلاته فأخرج منها مقصاً كبيراً جداً، فدنوت من أذنه، وسألته هل في القرية فيل؟

لماذا؟

فأشرت إلى المقص فضحك، وقال : هذا مقص حمير ولا مؤاخذة.

فقلت : ولماذا تجيئني بمقص حمير؟ أحماراً تراني؟!، ويظهر أن معاشرة الحمير بلدت إحساسه، فإنه لم يعتذر ولا عبأ بسؤالي شيئاً، ثم أخرج موسى من طراز المقص (ومكنة) من هذا القبيل أيضاً، فعجبت له لماذا يجيء إلى بكل أدوات الحمير؟ وسألته

فقال : إن الله مع الصابرين وبعد أن أفرغ مخلاته كلها انتقى أصغر الأدوات، وأصغرها أكبر ما رأيت في حياتي.

الهدف الرئيس للقصة هو :

أ- السخرية من الحلاق ب- قبول الواقع الاجتماعي

جـ- السخرية من نفسه د- نقد الواقع الاجتماعــي

المهارة : فهم مكونات الصورة الأدبية

يكتسب العمل الأدبي جماله وقيمته الأدبية من صوره الجمالية التي تعبر عن المضمون، اقرأ الفقرة التالية، وبين نوع الصورة في الجملة التي تحتها خط.

وراقبتها في عجب وهى تنشب قدميها العاريتين **كمخالب الكتكوت** في الأرض، **وتهتز وهى تتحرك** ثم تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السواد في وجهها، وهى تخطو خطوات ثابتة قليلة، وقد تتمايل بعض الشيء ولكنها سرعان ما تستأنف المضى.

راقبتها طويلاً حتى **امتصتني كل دقيقة** من حركاتها، فقد كنت أتوقع في كل ثانية أن تحدث الكارثة، وأخيراً استطاعت الخادمة الطفلة أن تخترق الشارع المزدحم في بطء كحكمة الكبار.

14- **نوع الصورة في قوله كمخالب الكتكوت هي :**

أ- كنايـة　　　ب- استعارة تصريحية

جـ- تشبيه　　　د- مجاز مرسـل.

15- **نوع الصورة في قوله تهتز وهى تتحرك :**

أ- استعارة مكنية　　　ب- استعارة تصريحية

جـ- مجـاز　　　د- كنايـة

16- **نوع الصورة في قوله امتصتني كل دقيقة ه :**

أ- استعارة مكنية　　　ب- تشبيه تمثيلي

جـ- مجاز مرسل　　　د- كنايـة

المهارة : استنتاج قيمة التعبير بألفاظ معينة في العمل الأدبي

اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد القيمة التعبيرية للكلمة التي تحتها خط.

بلغت الشاطيء وكان الضباب قد انحدر من أعالي الجبال، وغمر تلك النواحي مثلما يوشى النقاب الرمادي وجه الصبية الحسناء، فوقفت محدقاً بجيوش الأمواج مصغياً إلى **تهاليلها** مفكراً بالقوى السرمدية الكامنة وراءها، تلك القوى التي تركض مع العواطف، وتثور مع البراكين، وتبتسم بثغور الورود، وتترنم مع الجداول.

17- **القيمة التعبيرية لكلمة تهاليلها هي :**

أ- جمالها　　　ب- حديثها

جـ- دعاؤها　　　د- سفورها

18- كلمة تركض تدل على شدة :

أ- الظلام　　　ب- الضوء

جـ- السكون　　　د- الحركة

المهارة : استنتاج القيمة الإيحائية للألفاظ في العمل الأدبي

تتعدد وسائل الكاتب في التعبير عن أفكاره، اقرأ النص التالي، ثم حدد القيمة الإيحائية للكلمة التي تحتها خط.

صغيران ضلا عن أهلهما في هذا الليل يمشيان على حيد الطريق في ذلة وانكسار، وتحسب أقدامهما من البطء والتخاذل لا تمشي، بل تتزحزح قليلاً قليلاً، فكأنهما واقفان أكبرهما طفلة تعد عمرها على خمس أصابعها، والآخر طفل يبلغ ثلاث سنوات **ينحدران** في أمواج الليل وقد نزل بهما من الهم في البحث عن بيتهما ما ينزل مثله بمن تطوح به الأقدار إذا ركب البحر المظلم ليكشف عن أرض جديدة.

19- القيمة الإيحائية لكلمة (صغيران) هي :

أ- الرقة　　　ب- البراءة

جـ- الضعف　　　د- الجمال

20- القيمة الإيحائية لكلمة ينحدران هي :

أ- سرعة السير　　　ب- قوة العدو

جـ- الاستمرار والتتابع　　　د- الخطر المحدق

المهارة : فهم دلالة تكرار بعض الألفاظ في النص :

21- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد دلالة تكرار الكلمة التي تحتها خط

إذا نظر الواحد منا في قرارة نفسه، وإذا تأمل فيها وجد أننا نتصرف كما لو كان لكل منا ثلاثة شخصيات، يرى رجلاً في الستين تموت والدته، فيبكى كما يبكى الطفل، أو يعود ابنه بعد غيبة طويلة، فيفرح كما يفرح الأطفال، أو يمرض فينام في السرير ويستسلم للتعليمات كما يستسلم الأطفال.

ففينا الأب، وفينا الابن، وفينا ما بينهما، وفينا الطفل الذي يبكى ويضحك ويشمئز ويعتدي، ويخطف ويهرب، وفينا الشخص الواقعي العادي الكبير الذي يتعامل مع المجتمع، فيبيع ويشترى، ويقرأ الصحيفة ويسهم في المناقشة بطريقة واقعية.

دلالة تكرار هذه الكلمة هي :

أ- التخصيص ب- التأكيد

جـ- العموم د- التعظيم

22- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد دلالة تكرار الكلمة التي تحتها خط

كانت عادتي - إلى بضع سنوات- ألا أبرح بيتي إلا وفى يدي كتاب، وكان علمي بالدنيا ومعرفتي بالحياة مقصورين على ما يفيد المرء من الكتب، وكنت أتصور الحياة تصوراً لا ألمس لها حقيقة، ولا أضع يدي على صور لها محسوسة، وكان فهمي لها وإحساسي بوقعها عن طريق النظر في جوانب نفسي، وعشت خير عمري لا أعرف حقيقة الفزع والهول ولا السرور واللذة وإنما أعرف ما يوصف لي من وقعها.

دلالة تكرار الكلمتين هو :

أ- التأكيد ب- التعظيم

جـ- العموم د- التخصيص

المهارة : إدراك درجة التوافق بين التجربة والصياغة الأدبية

23- يلجأ الكتاب إلى التعبير عن تجربتهم الشعورية باستخدام ألفاظ تعبر عن هذه التجربة، بين أفضل هذه الألفاظ تعبيراً عن هذه التجربة

شاهدت شجرة اقتطعها الحطاب من جذورها، وهى منحنية تحت فأسه كالقتيل الذبيح تحت مدية القاتل، فوا ضياع الشجرة ونضارتها وخضرتها ونسمتها، وشلت يد الحطاب الذي جنى عليها وحرمنا من فيئها وثمارها.

أفضل لفظة تعبر عن التجربة الشعورية هي :

أ- الحطاب ب- فيء الشجرة

جـ- القتيل الذبيح د- نضارة الشجرة

24- يلجأ الكتاب إلى التعبير عن تجربتهم الشعورية باستخدام ألفاظ تعبر عن هذه التجربة، بين أفضل هذه الألفاظ تعبيراً عن هذه التجربة :

للكآبة أيد حريرية الملامس، قوية الأعصاب، تقبض على القلوب فتؤلمها بالوحدة، فالوحدة حليفة الكآبة، كما أنها حليفة كل حركة روحية.

أفضل لفظة تعبر عن التجربة الشعورية هي :

أ- نعومة الكآبة   ب- تسلل الكآبة

جـ- ألم الكآبة   د- ألفة الوحدة

المهارة : تحديد الحالة النفسية للكاتب أو للأديب

25- **اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد الحالة النفسية للكاتب**

طائر صغير نسجت أشعة الشمس ذهب جناحيه، وانحنى الليل عليه فترك من سواده قبلة في كلتا عينيه، ثم سقطت عليه يد البشر، فضيقت دائرة فضائه، وسجنته في قفص كان عشه في حياته، ونعشه في مماته، أحببته شهوراً طوالاً، غرد لكآبتي فأطربها، ناجى وحشتي فآنسها، غنى لقلبي فأرقصه،ونادم وحدتي فملأها ألحاناً.

الحالة النفسية للكاتب هي :

أ- التعاطف   ب- الحزن

جـ- الإعجاب   د- الحب

26- **اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد الحالة النفسية للكاتب**

أنت تلك البسمة التي تجرى على شفتي، وذلك الأمل الذي يجول بخاطري، وهذا الرجاء الذي أطلب من الله أن يحققه والمستقبل الحلو الذي أحلم به، وهذا الرصيد من العمر الذي أضيفه إلى عمري، والصحيفة البيضاء التي أضمها إلى كتاب حياتي.

الحالة النفسية للكاتب هي :

أ- الإعجاب   ب- الشفقة

جـ- الحب   د- العطف

27- **اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد الحالة النفسية للكاتب**

لم يقع عليه نظر أحد من زملائه أو معارفه إلا أخذه الإشفاق به والحسرة عليه، وقال في نفسه كيف تقسو إنسانية الإنسان؟ ويجمد إحساسه، وتجافيه الرحمة إلى هذا الحد الذي يكون فيه أمثال فلان هذا في شظف عيشه وضيق ذات يده، وتجرعه مرارة الأيام والليالي، أما هو فإن ذلك كله من الضنك والعوز والفقر والحاجة والخشونة والشظف لا قيمة له عنده، ولا يمكن أن يغير مجرى حياته أو يحوله عن طريقه الذي رسمه لنفسه وهو بلوغ أعلى مراتب العلم.

الحالة النفسية للكاتب هي :

أ- الإشفاق ب- الحسرة

جـ- القسوة د- الإعجاب

المهارة : استنتاج طريقة الكاتب في بداية القصة

28- لكل كاتب طريقته في القص، اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد الطريقة التي اتبعت في القص

انساب في طرقات المدينة أشعث أغبر، وقد طال شعره، واسترسلت لحيته، وبرقت عيناه، وبان في وجهه الهم الدفين، وراح يدق صدره بقبضة يده، ويصيح في أسى عميق، واشقائي واعذابي، حطمت سعدي بجهلي، وعدت إلى الشقاء بعد النعيم، وراح الناس ينظرون إليه في رثاء، فقد كانوا يعرفونه، وكانوا يحبونه، وكان عاقلاً رزيناً، فإذا بهم يصبحون ذات يوم فيجدونه ينطلق في مسالك المدينة شارد اللب، شاخص البصر يهمهم في جنون.

الطريقة التي اتبعها الكاتب هي أنه :

أ- بدأ من البداية ب- بدأ من النهاية

جـ- بدأ من الوسط د- لديك إجابة أفضل

29- لكل كاتب طريقته في القص، اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد الطريقة التي اتبعت في القص

قلت لزوجتي : آن لي الذهاب للطبيب، فقد طالت علتي، لعله يشفين،طبطبت على كتفي اليسرى وقالت بعين عطوف وعين محتاجة للنقود نذهب، فقلت لها معتذراً : شدة المرض وانصرام العمر، قالت وهى تلمع مزهرية من زجاج، وتخفى دمعة تحت الرمش، تحت الوسادة الورقة الباقية ذات العشرة جنيهات، وفرت منها الدمعة وسألت هل تكفى؟ قلت : نعم.

الطريقة التي اتبعها الكاتب هي أنه :

أ- بدأ من البداية ب- بدأ من الوسط

جـ- بدأ من النهاية د- لديك إجابة أفضل

المهارة : التمييز بين الشخصية الرئيسة والثانوية

30- فيما يلي جزء من قصة قصيرة، اقرأه بإمعان، ثم حدد الشخصية الرئيسة والثانوية فيها.

كان هذا بعض ما عرفت من أمر السيدة المديرة حتى لقيتها في آخر مكان انتظر أن ألقى مثلها فيه، لقيتها في ساحة الحرم النبوي تصلى في خشوع، وقد أسدلت خمارها على

جبينها،وأطالت ثوبها الفضفاض حتى مس قدميها، واتهمت بصري، وظننت أن المسألة لا تعدو مجرد شبه بين هذه العابدة التقية الوقور، وبين تلك الأخرى التي تركتها في ديوانها بالقاهرة، خليعة مستهترة، ترشف الشراب المثلج في ضحى رمضان، وتلقى على محاضرة عن قسوة الصوم في حر الصيف.

الشخصية الرئيسة هي : ....

الشخصية الثانوية هي : ....

31- **فيما يلي جزء من قصة قصيرة، اقرأه بإمعان، ثم حدد الشخصية الرئيسة والثانوية فيها .**

هي أختي التي تكبرني بسنتين حملتني على حجرها، وعلمتني اللعب على شط النهر، والجري وراء فرس النبي، وعلمتني أن أكتب جيم وألف وراء، عندما ينام الجميع تغطيها أمي، وتتحسر،يقول أبى مردداً للمرة الألف : صرفت عليها ما يساوى ثقلها فلوساً، كنت لا أعرف، لكنني لاحظت فيما بعد أن رأسي تجاوز كتفها، ولم يعد بإمكانها أن تأخذني تحت احمرار جفنيها إلا من الأطفال.

الشخصية الرئيسة هي : ....

الشخصية الثانوية هي : ....

32- **فيما يلي جزء من قصة قصيرة، اقرأه بإمعان، ثم حدد الشخصية الرئيسة والثانوية فيها.**

كانت واحدة بينها هي مدار الحديث الممتد ومادة السمر المعاد : حدثن أنها لاهية عابثة، خارجة على التقاليد الكريمة، متمردة على الأعراف الصالحة، قد غرها حسنها وشبابها فاستغلت غفلة في زوجها ومضت كما شاءت وشاء لها هواها، غير مكترثة بأقاويل الناس عنها ولا ملقية بالاً إلى ما يلحق بها من ريب وظنون.

الشخصية الرئيسة هي : ....

الشخصية الثانوية هي : ....

المهارة : تحديد الصفات التي يتصف بها أشخاص القصة

33- **اقرأ القصة التالية، وبين الصفة التي وصف بها القاص عبد الرحمن**

يترك الوالد المتوفى أسرة بائسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم عبد الرحمن في مستهل الشباب، وأربعة جنيهات معاشاً، وهكذا قصرت الحياة للشباب الواسع الآمال بوجه عبوس، استأدته أشد الواجبات، وحتمت عليه أن يخلع رداء الطفولة ليحمل على عاتقه الغض أثقل

التبعات، وكان عليه أن يتناسى أطماعه، ويدرج في الأكفان آماله، ويغير مواهبه، لكي يهيئ للأسرة الضعيفة حياة سعيدة، ويوليها بعض العناية التي كان يوليها إياها الأب الراحل، ورضى كارهاً بوظيفة بائسة لم يتصور قط أن تنتهي إليها آماله.

وصف عبد الرحمن بـ:

أ- الإيثـــار ب- الأثرة

جـ- حب الذات د- الجشـع

34- اقرأ القصة التالية، وبين الصفة التي وصف بها القاص الشركسي

مكث الشركسي قليلاً يقرأ الجريدة، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال : يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح إلى مصاف أسياده وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى.

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت وأية جناية ؟

إنك مازلت شاباً لا تعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح.

وأي علاج تقصد؟ وهل من علاج أنجع من التعليم؟

هناك علاج آخر

وما هو ؟

فصاح بملء فيه السوط، إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً، أما التعليم فيتطلب أموالاً طائلة

وصف الشركسي بـ:

أ- الجهـل ب- التحيز

جـ- الطيش د- البطش

المهارة : تحديد مدى ترابط الأحداث وتسلسلها

35- أعد ترتيب الأحداث الآتية لتكون قصة مكتملة المعنى بعنوان "النورس".

1- بلغت ثورته وهجا هائلاً لم يكتف بالتعنيف هذه المرة.. أنفذ منقاره في أم رأسها، صرخت صرخة أفزعت رفاقها.

2- بينما كان ينظر وجد طائراً، هائل الجسم، ثاقب العينين، واضح القسمات يتأرجح على صفحة الماء يخشاه الجميع، وكأنه القائد تأتيه إحداهن بالطعام تضعه له في فمه وضعاً.

3- سرعان ما ذهب اللون القاني من فوق الماء، هدأت ثورته، ودمها فوق منقاره لم يغسله بعد، أعطى لهم إشارة غير واضحة المعنى فطار السرب.

4- ابتلعته في براعة، ولكنه كان يرمقها بعينيه الثاقبتين، غضب ثار، طار وراءها في ثورة هاج وماج.

5- لا يجهد نفسه عناء البحث عنه، يبتلعه دون اكتراث وتعاود غيرها نفس الشيء ولا يكون منه إلا نفس المسلك.

6- سال الدم القاني على صفحة الماء الزرقاء الصافية، كدرها، سقطت فوق الماء صريعة والدم منها غزيراً منهمراً، غاصت في أغوار البحر، وجمعت وجوه الرفاق كفوا عن اللهو.

7- وجد إحداهن واهنة الجسم، رشيقة الحركات، رمقت طعامها تحت الماء، التقطته بخفة بالغة، طارت بعيداً عن أعين القائد.

ترتيب الأحداث حسب أرقامها هو : ....

36- **فيما يلي قصة اقرأها جيداً، ثم بين مدى ترابط الأحداث :**

1- باع بخيل كل ما يملك واشترى به سبيكة ذهب، ودفنها في حفرة في الأرض بجوار جدار قديم.

2- ورآه جار له وقد أضر به الحزن، فلما علم سبب حزنه قال له : لا تستسلم للأحزان خذ حجراً وضعه في الحفرة.

3- وكان يذهب كل يوم ليتفقدها، ولحظ أحد عماله تردده على ذلك الموضع، فتبعه يوماً وعلم بأمر الكنز المخبوء.

4- وتخيل أن الذهب لا يزال في موضعه وسيقوم الحجر مقام الذهب، فإنه لما كان الذهب في الحفرة، لم يكن لك لأنك لم تكن تفيد منه أية فائدة.

5- فحفر الأرض حتى وصل إلى السبيكة، وأخذها، فلما أقبل البخيل كعادته لم يجدها فأخذ يشد شعره ويصرخ صراخاً عالياً.

حرص الكاتب على جعل :

أ- كل العناصر مرتبة   ب- عنصر واحد مرتب

جـ- عنصران مرتبان   د- أربعة عناصر مرتبة

المهارة : التمييز بين أساليب السرد والوصف والحوار في القصة

37- **اقرأ القصة التالية، وحدد نوع الأسلوب الذي استخدمه الكاتب فيما يلي**

لا أدرى متى بدأت أشم تلك الرائحة؟! رائحة دخان ينبعث من شيء يحترق، لم تكن حادة أو نافذة، لكنها بعد أن تنبهت إليها بدت ملحة ومستمرة، دون أن تفصح عن طبيعة الشيء المحترق أو مكانه، ولأنني في تلك اللحظة كنت أقود السيارة (زوجتي بجواري تتحدث في أمر لم يكن يروق لي أن تنبشه) فقد وجدتني أسألها، وأنا أهدئ من سرعة السيارة، وأنحرف بها إلى يمين الطريق قبل أن أتوقف تماماً أتشمين تلك الرائحة؟

دائماً تغير الحديث كلما فتحت معك هذا الموضوع.

لم أرد على زوجتي، نزلت من السيارة، رفعت غطاء المحرك جعلت أبحث عما يمكن أن يكون مصدراً لتلك الرائحة، سرعان ما كففت عن البحث حين تأكد لي وأنا واقف في الطريق أن الرائحة تملأ الجو من حولي.

نوع الأسلوب هو :

أ- السرد   ب- الوصف

جـ- الحوار   د- كل ما سبق

38- **اقرأ القصة التالية، وحدد نوع الأسلوب الذي استخدمه الكاتب فيما يلي :**

قام الكشك في الوسط من طرف الحديقة الجنوبي، كشك مصنوع من جذور الأشجار على هيئة هرم تكتنفه أغصان الياسمين، وقف في وسطه كهل أبيض الشعر نحيل القامة مزال يجرى في صفحة وجهه بقية من حيوية، جعل ينظر في ساعة يده ويمد بصره إلى الحديقة المترامية مستقبلاً شعاعاً ذهبياً من الشمس المائلة فوق النيل نفذ إلى باطن الكوخ من ثغرة انحسرت عنها أوراق الياسمين.

نوع الأسلوب هو :

أ- سرد ذاتي   ب- سرد وحوار

جـ- سرد وصفي   د- سرد يوميات

المهارة : استنتاج أشكال الصراع في القصة

39- **فيما يلي قصة قصيرة، اقرأها بإمعان، ثم حدد أشكال الصراع فيها.**

جلست وحيدة كعادتها.. منذ تزوجت رجل الأعمال الثرى، كانت جميلة جداً، ولهذا كانت

موضع الإعجاب من الجميع في كل مكان تذهب إليه، ولم يتردد رجل الأعمال في اقتناء هذه التحفة النفيسة إلى مقتنياته، ولكنها الآن تشعر بالوحدة بعد أن سافر زوجها ولا أحد معها إلا أثاث المنزل الفخم، وحاولت أن تصرخ وتفصح عما ألم بها من الكآبة والحزن، وفى حركة عصبية أخذت تلقى الأثاث على الأرض، هيهات أن تستريح، وفجأة رن جرس التليفون أسرعت بلهفة أمسكت السماعة، لم تدم المكالمة طويلاً، وبعدها أخذت تصيح في حركة هيسترية سافر معه امرأة جميلة.

تمثل صراع هذه القصة في :

1- .... 2- ....

40- **فيما يلي قصة قصيرة، اقرأها بإمعان، ثم حدد أشكال الصراع فيها.**

لقد فكرت طويلاً يجب أن ننتهي إلى حل، قالت وكأنها تزغرد وهل تشهر إسلامك؟ وصمت طويلاً، وكأن شفتيه الرقيقتين قد اختفتا من وجهه، وعادت تقول وقد انهارت فرحتها، إنك لا تريد أن تتزوجني، وتحركت شفتاه ببطء لي سؤال واحد .

ماذا؟

هل لو طلب منك أن تخرجي عن دينك تخرجين؟

وأجابت فوراً نعم، وكأنها لم تفكر ولا تريد أن تفكر نعم، وابتسم ابتسامة حانية وقال وهو يحتضنها بابتسامة ويمسح بيده فوق رأسها كأنها يد قسيس تباركها إلى هذا الحد.

تمثل صراع هذه القصة في صعوبة الزواج بسبب :

أ- غياب الحب ب- ضيق ذات اليد

جـ- غلو المهر د- جفوة التقاليد

المهارة : تحديد زمان القصة

41- **فيما يلي جزء من قصة قصيرة، اقرأه ثم حدد زمان الحدث فيها**

بدأ يومه بذلك الإحساس بأماكن الألم في الجسم، طالع سقف الحجرة، جلس، حاول الوقوف، أحس بدوار، خيل إليه أن الأرض تدور، والجدران تلف، فأدرك أن هيكله مريض مر بيديه على جسمه، هالته البرودة الثلجية المنبعثة من جلده، فهمس لنفسه " ياالله حسن الختام".

زمن هذا الحدث هو : ....

42- فيما يلي جزء من قصة قصيرة، اقرأه ثم حدد زمان الحدث فيها

الدنيا كلها سكون والصوت الوحيد الذي يتسرب إلى الحجرة كان ينبعث من "وابور الجاز" وهو يون من بعيد في ضعف مستمر واهن وكأنه نواح طفل عنيد، ولا يقطع الون الشاحب البعيد إلا زحف "الكوز" على أرض الحمام، ثم صوته وهو يبتلع الماء ويصبه بعد ذلك في ضوضاء مكتومة.

زمن هذا الحدث هو : ....

المهارة : تحديد مكان القصة

43-اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد موقع الحدث

قال لي رئيس المستخدمين، تأتي كل يوم متأخراً، لماذا؟ هذا ليس من اختصاصي، تدبر أمرك هذا إنذار شفوي.

الحافلة يا سيدي، لو كنت تقطن في الحي الذي أقطنه، لو عانيت من الاستيقاظ المبكر والانتظار الطويل أمام المحطة.. لو .. لأدركت!

لماذا تجمد أمامي هكذا؟ انصرف إلى عملك، وأكرر، تدبر أمرك

فطأطأت رأسي وانصرفت تبتديء الحافلة عملها عادة في الساعة السادسة صباحاً، استيقظ قبلها بنصف ساعة، أرتب نفسي وكم مرة قضيت ساعتين في الانتظار.

موقع هذا الحدث هو : ....

44- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد موقع الحدث

أحقاً يا سيدي تستطيع أن تشفيني؟ إني لا أرى في حجرتك أسلحة الجراحة وأجهزة الأشعة، فكيف أنت مستطيع أن تستأصل الداء الوبيل.. أبهذه الصورة على الحائط؟! ما اسمها؟ الأمل.. أين هو؟ إن الفتاة تبدو حائرة وفي يدها قيثارة ممزقة الأوتار.. آه.. بقي وتر واحد خط رفيع دقيق كأنه وهم. أممكن حقاً أن ينبعث منه نغم، وأن يوحي بالأمل؟ حسناً إني أصدقك.

موقع هذا الحدث هو : ....

المهارة : تعرف نوع القصة القصيرة

45- للقصة القصيرة أنواع متعددة، منها : قصة الحادثة وهو نوع يعنى فيه الكاتب عناية خاصة بالحادثة وسردها وتقل عنايته بالعناصر القصصية الأخرى، ومنها قصة الفكرة

التي تهتم بالفكرة دون بقية العناصر، وقصة الحقبة التي يهتم فيها الكاتب بزمان القصة وهكذا

اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد نوع القصة فيما يلي :

يعترف الزوج لصديقه بما يدور في نفسه يقول الصديق سوف تجن، أراهن أنك سوف تجن تعشق الجنون، لو أردت أن تعرف فهناك ألف طريقة، ولكنك لا تريد، لم يقل لصديقه أنه جرب طرقاً كثيرة للوصول إلى الحقيقة، راقب سلوك زوجته مع أصدقائه، بل مع الصديق ذاته، فوجد الطريق مسدوداً بذكاء الزوجة، تعامل الجميع على قدم المساواة، كأنهم تحبهم جميعاً بنفس المقدار.

نوع القصة هو قصة:

أ- فكرة   ب- شخصية

جـ- حقبة   د- حادثة

المهارة : استنتاج القيم الأخلاقية التي تشيع في القصة

46- **تدعو القصة التالية إلى عدد من القيم، اقرأها بإمعان، ثم حدد القيمة العامة فيها.**

قالت الزوجة لزوجها لا : على من يعيش في أرض الله أن يعمل من الصباح حتى العصر في تقديم خيرات الله إلى عباد الله، ثم يتمتع بعد ذلك بما يشاء.

ماذا أعمل؟

أي شيء يعود على الجماعة بالخير، ازرع الأرض، احصد الحب، انسج الثياب، اصنع ما تشاء لتمكن الناس من أن يأكلوا من رزق ربهم، وذات يوم دخل على زوجه، ودفع السمك إليها.

فقالت : لم في إنكار؟ ما هذا؟

سمك طيب،

ولماذا أحضرته؟

اشتهته نفسي.

ولكن عندنا قوت يومنا، ماذا نفعل به؟

نبقيه إلى الغد

فأربد وجهها، وبان الفزع، وصاحت في لوعة، يا لحظي العاثر، انتهت أيام هنائي

ماذا تقولين

لقد جئت أمراً إداً

ماذا فعلت

فكرت في الغد، واختزنت طيبات الله، ولا يكون المؤمن مؤمناً حتى يكون بما في يد الله أوثق منه بما في يده

القيمة الأخلاقية العامة هي :

أ- الطمــع ب- القناعة

جـ- الإيثار د- الأثرة

المهارة : تحديد مصدر هذه القيم :

47- **مصدر القيمة في القصة السابقة هو :**

أ- الفرد ب- المجتمع

جـ- الدين د- كل ما سبق

48- **تدعو القصة التالية إلى قيمة أخلاقية اقرأ القصة جيداً، ثم حدد القيمة:**

قبل اقتراب الظل من شجرة الكافور العتيقة، قبل أذان الظهر، افترشوا الأرض بجوار الزرع، جلسة ما بعد نضج المحصول، يوم أو يومان ثم يبدأ الجني، نجت البسلة من النداوة التي تجفف الأوراق وتمتص اللون الأخضـر، تجعله كالقش إن عبد الموجود راض، ينظر إلى الولدين جابر الكبير وعبد العال الصغير، ثم إلى فروع النبات، لم يتبق مجهود كبير.

القيمة الأخلاقية للقصة هي :

أ- الكســل ب- العمل

جـ- العطاء د- القناعة

المهارة : التنبؤ بنهاية القصة ما لم تكن محددة

49- **فيما يلي جزء من قصة، اقرأه ، ثم بين أفضل نهاية لها**

وبعد أن تحرك القطار لمحطة سيدي جابر شعرت عفاف بالخوف، خافت ألا تجده، خافت أن يكون مريضاً، خافت أن يكون قد سافر إلى بلدته لسبب طارئ، خافت من أشياء كثيرة تحدث في الحياة، وتمنع من اللقاء، كانت تفضل لو جاء إلى القاهرة الواسعة كالمحيط، ولكنه كان عنيداً، ولهذا خضعت لرغباته، وسافرت، وسافرت

كانت تسافر إليه في الشهر مرة، وأحياناً مرتين، كلما واتتها الفرصة، وسنحت الأحوال في أثناء غياب زوجها بالخارج

أفضل نهاية لهذه القصة هي : ....

المهارة : التمييز بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي

50- تتنوع الأساليب باختلاف الكتاب، وباختلاف الموضوعات التي يكتبون فيها، حدد نوع الأسلوب في الفقرة التالية .

القمر هو بعد الشمس، أبهى الأجرام السماوية على العموم، ونكتة الفلك الأرضي، بل أغرب ما يرى الناظر في عالم النجوم إذا استقل في فلكه، يسبح فوق الوهاد والآكام، ورأيته يتراجع مع النجم، وهو مجد في وجهته إلى الأمام، فتخطيء له الأبراج، وكأنه واقف لا يحس له الناظرون انتقالاً.

نوع الأسلوب في الفقرة السابقة هو :

أ- العلمي ب- الأدبي

جـ- العلمي المتأدب

51- تتنوع الأساليب باختلاف الكتاب، وباختلاف الموضوعات التي يكتبون فيها، حدد نوع الأسلوب في الفقرة التالية

القرآن معمار فريد، نسيج وحده في الطريقة التي تصف بها الألفاظ في رصف خاص يفجر ما بداخلها من نغم، وهو نغم لا ينبع من حواشي الكلمات وأوزانها وقوافيها وإنما من باطنها بطريقة مميزة مجهولة تماماً وبطريقة تؤدى إلى خشوع المستمع وإدراكه الغامض للمصدر الجليل الذي جاءت منه، فنحن أسرى للقرآن بمجرد الاستماع إليه.

نوع الأسلوب في الفقرة السابقة هو :

أ- العلمي ب- الأدبي

جـ- العلمي المتأدب

52- تتنوع الأساليب باختلاف الكتاب، وباختلاف الموضوعات التي يكتبون فيها، حدد نوع الأسلوب في الفقرة التالية

إن أساس اختراع التليفزيون هو : ذلك الكشف الخطير الذي يربط بين الضوء والكهرباء،

ويحول صورة الشخص إلى تيارات كهربية، تختلف قوة وضعفاً باختلاف ما تنقله، فالأسنان البيضاء يعبر عنها تيار كهربي شديد، والشعر الأسود يعبر عنه تيار كهربي ضعيف، وبقية الأجزاء تعبر عنها تيارات خاصة، يختلف باختلاف طبيعتها الضوئية ويسمى الجهاز الذي يقوم بذلك :الخلية الضوئية، أو العين الكهربية.

نوع الأسلوب في الفقرة السابقة هو :

أ- العلمي المتأدب ب- العلمي

جـ- الأدبي

المهارة : تحديد طريقة الكاتب في عرض أفكاره

53- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد طريقة الكاتب في عرضه لفكرته

نظرت شجرة اللوز إلى أزهارها البيضاء اللامعة تتراقص في الشمس فأحنقها من بناتها أنها تتبذل، ولا تتحجب وأنها ترقص كلما دغدها النسيم رقصاً غير محتشم، ثم رأتها تتعقد وتسقط مسرعة إلى الأرض، وتغيب فيها، فقالت في سرها مكتئبة هذا جزاء من يعصى والديه ويتخذ الطيش مركباً.

الطريقة التي اتبعها الكاتب هي :

أ-المباشـــرة ب- الحوارية

جـ- غير المباشرة د-المقارنـة

54- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد طريقة الكاتب في عرضه لفكرته

تسألني عن المثل الشعري الأعلى ما هو؟ فسل عنه نفسك حين تقرأ قصيدة للأخطل أو لأبى نواس، أو لمسلم بن الوليد، أو للبارودي، أو لشوقي، وسل عنه نفسك حين تنظر في شعر فرجيل، أو حين تنشد شعر فيكتور هوجو سل نفسك عن هذا المثل الشعري الأعلى حين تقرأ شعر هؤلاء القدماء والمحدثين، فتجد عند أولئك وهؤلاء لذة مختلفة في طبيعتها تتفاوت قوة وضعفاً، ويتباين أثرها في نفسك تبايناً غريباً.

الطريقة التي اتبعها الكاتب هي :

أ- القـــص ب- المباشرة

جـ- الحوارية د- المقارنـة

55- اقرأ الفقرة التالية، ثم حدد طريقة الكاتب في عرضه لفكرته

اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها، ويحصى أشكالها وألوانها وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؟ وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به.

الطريقة التي اتبعها الكاتب هي :

أ- المقارنة　　　ب- المباشرة

جـ- الوعظ　　　د- القص

المهارة : استنباط المعاني الضمنية في المقال

56- فيما يلي جزء من مقال، اقرأه بإمعان، ثم بين المعنى الضمني الذي يقصده الأديب

تملصت بالأمس من غوغاء المدينة وخرجت أمشى في الحقول الساكنة حتى بلغت أكمة عالية ألبستها الطبيعة أجمل حلاها، فوقفت وقد بانت المدينة من البنايات الشاهقة والقصور الفخمة تحت غيمة كثيفة من دخان المعامل، جلست أتأمل عن بعد أعمال الإنسان فوجدت أكثرها عناء فحاولت في قلبي ألا أفكر بما صنعه ابن آدم، وحولت عيني نحو الحقل، فرأيت في وسطه مقبرة ظهرت فيها الأجداث الرخامية المحاطة بأشجار السرو.

المعنى الضمني هو :

أ- الفرار إلى المدينة　　　ب- بهاء المدينة

جـ- المدينة الفاضلة　　　د- قسوة المدينة

57- فيما يلي جزء من مقال، اقرأه بإمعان، ثم بين المعنى الضمني الذي يقصده الأديب

نبتدئ في البحث باستقراء الموجودات، وتصفح أحوال المبصرات، وتمييز خواص الجزئيات وتلتقط باستقراء ما يخص البصر في حال الإبصار، وما هو مطرد لا يتغير وظاهر لا يشبه من كيفية الإحساس، ثم نترقى في البحث والمقاييس على التدريج والتدريب مع انتقاء المقدمات والتحفظ من الغلط في النتائج وتجعل غرضنا في جميع ما نستقر به ونتصفحه استعمال العدل إلا اتباع الهوى.

المعنى الضمني هو :

أ- استعمال العدل　　　ب- النظر إلى الأشياء

جـ- التأمل في الكون　　　د- البحث عن الحقيقة

المهارة : التمييز بين الحقيقة والرأي

58- أقرأ الفقرة التالية، ثم ميز بين الحقيقة والرأي فيها

مرض الزهايمر هو أحد أمراض الشيخوخة، وهذا المرض من شأنه أن يفقد المريض ذاكرته ولربما عقله أيضاً، وقد تعجب لمدى انتشار هذا المرض، إذ لا يقل عدد المصابين عن ٤ ملايين نسمة في الولايات المتحدة الأمريكية فقط، وقد تعجب أيضاً لفشل الطب الحديث في العثور على علاج ناجع لهذا المرض، ولعل أول ما يذكر في هذا الصدد هو أن استعصاء مرض الزهايمر على العلاج حتى الآن قد يكون مرده إلى سوء فهم المرضى له.

أي الجمل الآتية حقيقة وأيها رأى	(حقيقة)	(رأى)
1- مرض الزهايمر أحد أمراض الشيخوخة .	( )	( )
2- استعصاؤه على العلاج مرده سوء فهم المرضى	( )	( )
3- عدد المصابين به 4 ملايين في الولايات المتحدة	( )	( )
4- يفقد المصاب ذاكرته ولربما عقله	( )	( )

59- أقرأ الفقرة التالية، ثم ميز بين الحقيقة والرأي فيها

ذو الفقار سيف من سيوف العرب النادرة، احتل شهرة واسعة لا تزال أصداؤها مدوية حتى الآن، ولقد سمى ذو الفقار بهذا الاسم لأنه مصنوع على شكل الفقارات التي في ظهر الإنسان، وعدد هذه الفقارات ثماني عشرة فقرة، وكان هذا السيف من جملة سيوف الرسول الكريم ﷺ أهداه إلى علي بن طالب.

أي الجمل الآتية حقيقة وأيها رأى	(حقيقة)	(رأى)
1- ذو الفقار من سيوف الرسول ﷺ	( )	( )
2- عدد فقراته ثماني عشرة فقرة.	( )	( )
3- مازال يحتل شهرة واسعة.	( )	( )
4- أندر سيوف العرب قاطبة	( )	( )

60- أقرأ الفقرة التالية، ثم ميز بين الحقيقة والرأي فيها

شوقي ضيف عالم موسوعي جليل، وأستاذ جامعي رصين يندر أن تجد مثيلاً له في جيله عطاءً وثراء وحسن خلق، ولا تعود أهميته إلى كثرة ما ألف فحسب، بل إنه أيضاً أستاذ لأجيال مختلفة من أساتذة الأدب واللغة على امتداد الوطن العربي كله.

أي الجمل الآتية حقيقة وأيها رأى (حقيقة) (رأى)

1- شوقي ضيف لا مثيل له في جيله. ( ) ( )

2- شوقي ضيف أستاذ لغة وأدب. ( ) ( )

المهارة : تفسير المعاني الرمزية للنص المكتوب

61- اقرأ الفقرة التالية بإمعان، ثم وضح إلام يرمز بالكلمة التي تحتها خط

رفعت حجراً من حجارة الطريق فقبلته ورعاً حامداً، آملاً قبل أن أدخل الظلال القدسية أن يأذن لي بالدخول، واستغفرت للأرز لامتهاني حرمة عزلته، وهذه العزلة الفريدة في أعالى الجبال فوق وكر النسور، وراء حجب الآفاق.

ترمز الكلمة إلى: ....

62- اقرأ الفقرة التالية بإمعان، ثم وضح إلام يرمز بالجملة التي تحتها خط

جاءت هند بنت عتبة ومعها وحشي عبدها، وقد منى بالعتق إن هو قتل حمزة، ويشاء الله لحكمة أرادها أن يتمكن وحشي من قتل حمزة، فتنزل هند إلى الميدان، فتعقر بطن حمزة، وتخرج كبده وتلوكها، فقد كان هذا لازماً لإطفاء تلك النار المستعرة من الغيظ والحقد، وهذه هي صفية آتية من بعيد، فيعدو إليها ابنها، ويقول :يا أمي إن رسول الله ﷺ يأمرك أن ترجعي فتقول :بلغني أن قد مثل بأخي **وذلك في الله فما أرضانا بما كان من ذلك.**

الجملة التي تحتها خط ترمز إلى :

أ- القنوط ب- الصبر

جـ- الغيظ د- القنوت

المهارة : استنباط الخصائص الأسلوبية للكاتب

63- فيما يلي جزء من مقال، اقرأه ثم حدد الخصائص الأسلوبية للكاتب

أما أن الألم موجود في هذه الدنيا فمما لا يختلف فيه اثنان، وأما أنه كثير فوق ما تقبله النفوس فمما لا يختلف فيه إلا القليل، وأما أنه نافع أو غير نافع ومقدم للحياة أو مثبط لها فذلك ما يختلف فيه الكثيرون، ورأيت في هذا الخلاف أن الألم ضرورة من ضرورات الحياة، وحسنة من حسناتها في بعض الأحيان وحالة لا تتخيل الإنسانية بدونها على وجه من الوجوه، أما تفصيل هذا الرأي فهو أن الشعور يستلزم الشعور بغير النفس فهذه الـ (أنا) التي تقولها وتحمل

فيها خصائص حياتك، ومميزات وجودك، وتعرف بها نفسك، مستقلاً عما حولك منفرداً بإحساسك هي نصيبك من الحياة الذي لا نصيب لك غيره، وهى تلك الذات التي لا تشعر بها إلا إذا شعرت بشيء مخالف في هذا العالم الذي يحيط بها.

الخصائص الأسلوبية هي :

أ- الجدل المنطقي ب- الوضوح

جـ- قوة التأليف د- التعقيـد

المهارة : تحديد الأدلة والبراهين التي أوردها الكاتب

64- **الدليل الذي أورده الكاتب في الفقرة السابقة هو :** ....

65- **فيما يلي جزء من مقال، اقرأه ثم حدد الخصائص الأسلوبية للكاتب**

الرأي الشائع بين المحافظين من أهل الأدب وأصحاب العلم به أن النثر أيسر من الشعر وأن اصطناعه شيء سهل لا يكلف صاحبه عناءً ولا مشقة، وهم من هذه الناحية يقدمون الشعر على النثر، ولهم في ذلك مباحث طوال وكلام كثير، ومازال الأدباء يعتقدون أن الشعر أعسر من النثر وأبعد منه متناولاً، ثم ما يزالون يعتقدون أن النثر أقدم من الشعر وجوداً وهم معذورون فظواهر الأشياء كلها توهم ذلك وتحمل على الجزم به، ولكن شيئاً من التفكير والنظر تضطرنا إلى أن نعدل عن هذا الرأي القديم، فإذا نظرت في حياة الأمم التي لم تكد تتحضر بعد فسترى أنها كلها تسبق إلى الشعر ولا تهتدي إلى النثر، ولا تظفر به إلا بعد زمن طويل وجد غير قليل.

الخصائص الأسلوبية هي:

أ- التكرار ب- الاستطراد

جـ- الجدل د- التعقيـد

66- **الدليل الذي أورده الكاتب لأسبقية الشعر على النثر هو :**

أ- طفولة الأمة ب-أرقى الأمة

جـ- تعقد الأمة د- ذاكرة الأمة

67- **فيما يلي جزء من مقال، اقرأه ثم حدد الخصائص الأسلوبية للكاتب**

على مدى أربعة عشر قرناً لم يكن للأمة الإسلامية ملاذ يحمى بقاءها، وتحقق به وجودها غير هذا القرآن، وفى صراع القوى المعنوية بين الإسلام وخصومه وصراع القوى المادية بين شعوب

أمته وأعدائه، لم يعرف تاريخ الإسلام هدفاً لعدوه- من أي جنس وملة وفى أي عصر أو قطر- سوى هذا الكتاب بسلطانه النافذ على ضمير الأمة ولوائه الموحد لشملها على تنائي الديار وتباعد العصور، وتفاوت الأجيال واختلاف الأجناس والألوان.

الخصائص الأسلوبية هي :

أ- الإطناب ب- الوضوح

جـ- التعقيد د- الاستطراد

مفتاح تصحيح المقياس

رقم المفردة	الإجابة الصحيحة	الدرجة	رقم المفردة	الإجابة الصحيحة	الدرجة	رقم المفردة	الإجابة الصحيحة	الدرجة
1	أ	1	22	أ	1	43	المكتب، مكان العمل	1
2	جـ	1	23	جـ	1	44	عيادة الطبيب	1
3	جـ	1	24	ب	1	45	ب	1
4	د	1	25	ب	1	46	ب	1
5	ب	1	26	جـ	1	47	جـ	1
6	د	1	27	د	1	48	ب	1
7	د	1	28	ب	1	49	الهروب	1
8	د	1	29	أ	1	50	ب	1
9	جـ	1	30	الشخصية الرئيسة هي: المديرة والشخصية الثانوية هي: الكاتبة أو الراوية	2	51	ب	1
10	جـ	1	31	الشخصية الرئيسة هي: الأخت والشخصية الثانوية هي: الكاتب	2	52	ب	1 1

11	جـ	1	32	الشخصية الرئيسة هي: المرأة اللاهية والشخصية الثانوية هي: الكاتبة أو الراوية	2	53	جـ	1
12	د	1	33	أ	1	54	جـ	د
13	أ	1	34	د	1	55	ب	1
14	جـ	1	35	ترتيب الأحداث4,7,5, 2,3,6,1	1 1 1	56	د	1
15	د	1	36	ب	1	57	د	1
16	أ	1	37	د	2	58	حقيقة، رأي، حقيقة، حقيقة	4
17	أ	1	38	جـ	1	59	حقيقة، حقيقة، رأي، رأي	4
18	د	1	39	وحدة الزوجة التزوج بغيرها	1	60	رأي، حقيقة	2
19	جـ	1	40	د	1	61	ترمز إلى لبنان أو الوطن	1
20	د	1	41	الصباح	1	62	ب	1
21	ب	1	42	الليل	1	63	أ	1
						64	الشعور بغير النفس	1
						65	أ	1
						66	أ	1
						67	ب	1



ورقة الإجابة على مقياس التذوق الأدبي في فن النثر

الطلاب شعبة اللغة العربية بكليات التربية

البيانات الشخصية

الإسم (إن شئت)	المحافظة:
تاريخ التطبيق	الزمن: ساعتان

رقم المفردة	الإجابة الصحيحة				رقم المفردة	الإجابة الصحيحة				رقم المفردة	الإجابة الصحيحة			
	أ	ب	جـ	د		أ	ب	جـ	د		أ	ب	جـ	د
1					17					33				
2					18					34				
3					19					35	الترتب حسب الإقام هو:			
4					20					36				
5					21					37				
6					22					38				
7					23					39	تمثل الصراع في 1- 2-			
8					24					40				
9					25					41	زمن الحدث هو:			
10					26					42	زمن الحدث هو:			
11					27					43	موقع الحدث هو:			
12					28					44	موقع الحدث هو:			
13					29					45				
14					30	الشخصية الرئيسة هي: الشخصية الثانوية هي:				46				
15					31	الشخصية الرئيسة هي: الشخصية الثانوية هي:				47				
16					32	الشخصية الرئيسة هي: الشخصية الثانوية هي:				48				

رقم المفردة	الإجابة الصحيحة				رقم المفردة	الإجابة الصحيحة				رقم المفردة	الإجابة الصحيحة			
	أ	ب	جـ	د		أ	ب	جـ	د		أ	ب	جـ	د
49	أفضل نهاية للقصة هي:				63									
50					64	الدليل الذي أورده الكاتب هو:								
51					65									
52					66									
53					67									
54														
55														
56														
57														
58	حقيقة رأي													
	-1													
	-2													
	-3 -4													
59	حقيقة رأي -1													
	-2 -3 -4													
60	حقيقة رأي -1 -2													
61	ترمز الكلمة إلى													
62														

أولاً : المراجع العربية :

1- إبراهيم حمادة (1982) : **مقالات في النقد الأدبي** القاهرة : دار المعارف.

2- إبراهيم عبد العزيز (2000) : **رسائل طه حسين** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

3- إبراهيم مدكور (1991) : **مع الأيام : شيء من الذكريات** . القاهرة : دار المعارف .

4- إبراهيم وجيه محمود (1985) : **القدرات العقلية خصائصها، وقياسها** . القاهرة : دار المعارف

5- أبو الحسن على بن محمد بن حبيب البصري الماوردي (2004) : **أدب الدنيا والدين** . تحقيق مصطفي السقا ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة .

6- أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري (1979) : **النهاية في غريب الحديث** . الجزء الثاني، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ، محمود محمد الطناحي ، بيروت : المكتبة العلمية .

7- أبو العباس أحمد القلقشندى (1987) : **صبح الأعشى في صناعة الإنشا . الجزء الرابع عشر**، تحقيق يوسف على طويل ، دمشق : دار الفكر .

8- ـــــــــ (2004) : **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** . الجزء الأول ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة .

9- أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي (1995) : **المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب . الجزء الثاني** ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت: المكتبة العصرية.

10-أبو الفرج الأصفهاني (د.ت) : **الأغاني . الجزء الأول ، والثالث ، والتاسع ، والعاشر**، تحقيق سمير جابر ، بيروت : دار الفكر .

11- أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري (د . ت) : **مجمع الأمثال . الجزء الأول**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت : دار المعرفة .

12- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (د.ت) : **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**. تحقيق على محمد البجاوي ، القاهرة: مكتبة نهضة مصر للطبع والنشر.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر (1968) : **البيان والتبيين . الجزء الأول**، تحقيق فوزي عطوى، بيروت: دار صعب.

14- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي المروري الدينوري (1963): **أدب الكاتب** . الطبعة الرابعة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة : المكتبة التجارية .

15- أبو محمد عبد الملك هشام المعافري (د .ت) : **السيرة النبوية . الجزء الثاني** ، القاهرة : مطبعة الأنوار المحمدية .

16- إحسان عباس (1993) : **تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري** . عمان - الأردن : دار الشروق للنشر والتوزيع .

17-أحمد أبو حاقة (1988) : **البلاغة والتحليل الأدبي** . بيروت : دار العلم للملايين .

18- أحمد أحمد بدوي (1996) : **اسس النقد الأدبي عند العرب**. القاهرة : مكتبة نهضة مصر .

19- أحمد الشايب (1999) : **أصول النقد الأدبي** . الطبعة العاشرة ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية .

20- ـــــــ (2000) : **الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية** . الطبعة الحادية عشرة ،القاهرة : مكتبة النهضة المصرية .

21- أحمد أمين (1983) : **النقد الأدبي** . القاهرة : دار النهضة المصرية .

22-أحمد بن على أبو بكر الخطيب البغدادي (د . ت) : **تاريخ بغداد . الجزء الحادي عشر** ، بيروت : دار

الكتب العلمية .

23- أحمد زكي صفوت (د . ت) : **جمهرة خطب العرب . الجزء الأول**، بيروت : المكتبة العلمية .

24- أحمد صقر (2000) : بين التذوق والنقد المسرحي : دراسة تحليلية لجماليات التلقي المسرحي . **مجلة عالم الفكر ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد الثالث** ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ص ص 269-293

25- أحمد عبده عوض (1992) : تصور مقترح لمنهج نحوي بلاغي وأثره على تنمية مهارات الإنتاج اللغوي والتذوق الأدبي لدى طلاب المرحلة الثانوية . رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية التربية ، **جامعة طنطا**.

26- أحمد كمال زكي (1980) : **دراسات في النقد الأدبي** . بيروت : دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

27- أحمد محمد السيد إسماعيل (1992) : إمكانية استخدام التذوق الفني كأسلوب علاجي مع مقارنته بأساليب علاجية أخرى في علاج بعض الاضطرابات النفسية . رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة طنطا .

28-أحمد هيكل (1983) : **الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى الثانية** ، .الطبعة الرابعة، القاهرة : دار المعارف .

29-ــــــــ (1998) : **في الأدب واللغة** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

30- إسماعيل الملحم (2003 : **التجربة الإبداعية : دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع** . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب .

31-إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي أبو الفداء (د .ت): **البداية والنهاية. الجزء الثالث**، بيروت: مكتبة المعارف.

32- السيد أحمد الهاشمي (د .ت) : **جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب. الجزء الثاني**، بيروت : مؤسسة المعارف .

33- السيد محمود شكري الألوسي البغدادي (د. ت) : **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب . الجزء الثاني** ، تحقيق محمد بهجة الأثري ، بيروت : دار الكتب العلمية .

34- السيد مرسي أبو ذكري (1982) : **المقال وتطوره في الأدب المعاصر**. القاهرة : دار المعارف

35- ألكسندر روشكا (1989) : الإبداع العام والخاص . **عالم المعرفة ، العدد** 144 ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

36- أميرة حلمي مطر (1989) : **مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن**. القاهرة : دار المعارف .

37- أميرة حلمي مطر (د.ت) : **فلسفة الجمال .سلسة اقرأ ، العدد**137، القاهرة: دار المعارف .

38-إنريك أندرسون إمبرت (1992) : **مناهج النقد الأدبي** . الطبعة الثانية، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، القاهرة : دار المعارف .

39-ــــــــــــ (2000) : **القصة القصيرة النظرية والتقنية**. ترجمة على إبراهيم على منوفي ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة.

40- أنستازي وآخرون (1984) : **ميادين علم النفس النظرية والتطبيقية. المجلد الأول (الميادين النظرية)** ، ترجمة أحمد زكي صالح وآخرين، الطبعة السادسة ، القاهرة : دار المعارف ، ص ص 428-429

41-أنيس المقدسي (1980) : **الفنون العربية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة** .بيروت : دار العلم للملايين .

42- إيمان أحمد محمد حسن عليان (1995) : قياس مدى تمكن طلاب اللغة العربية بكليات التربية من

الدراسات الأدبية . رسالة ماجستير ، غير منشورة ، معهد الدراسات والبحوث التربوية ، جامعة القاهرة .

43- إيمانويل فريس ، وبرنار موراليس (2004) : قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب . ترجمة لطيف زيتوني ، **مجلة عالم المعرفة ، العدد**300 ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

44- بدر الدين عامود (2001) : **علم النفس في القرن العشرين . الجزء الأول** ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .

45- بركنز د.ن (1997) : ما التفكير الإبداعي ؟ **في قراءات في مهارات التفكير وتعليم التفكير الناقد والتفكير الإبداعي** ، ترجمة فيصل يونس ، القاهرة : دار النهضة العربية .

46- بيير باربيريس (1997) : النقد الاجتماعي . في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، **مجلة عالم المعرفة ، العدد** 221 ، ترجمة رضوان ظاظا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

47- بيير مارك دو بيازي (1997) : النقد التكويني . في مدخل إلى مناهج النقد ، **مجلة عالم المعرفة ، العدد** 221 ، ترجمة رضوان ظاظا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

48- تقي الدين أبي بكر على بن عبد الله الحموي الأزراري (1987) : **خزانة الأدب .الجزء الأول**، تحقيق عصام شعيتو ، بيروت : دار الهلال .

49- توفيق الحكيم (1985) : **السلطان الحائر** . بيروت : دار الكتابي اللبناني .

50- ـــــــ (1988) : **فن الأدب** . القاهرة : مكتبة مصر .

51- ثريا محجوب محمود (1991) : تنمية التذوق الأدبي لدى تلاميذ الصف الثالث الإعدادي وأثر ذلك على قدرتهم على التعبير الكتابي. رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة حلوان .

52- جلال الدين أبو عبد الله محمد بن محمد بن سعد الدين بن عمر القز ويني (1998) : **الإيضاح في علوم البلاغة** . الطبعة الرابعة، بيروت: دار إحياء العلوم .

53- جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (1998 : **المزهر في علوم اللغة وأنواعها** الجزء الأول، تحقيق فؤاد على منصور ، بيروت : دار الكتب العلمية .

54- جهاد عطا نعيسة (2001) : **في مشكلات السرد الروائي : قراءة خلافية** . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .

55- جيرزيل فالايس (1997) : النقد النصي . في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، **مجلة عالم المعرفة ، العدد** 221 ، ترجمة رضوان ظاظا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

56- جيمس هولي فيلد ، وكارن مولوني (2000) : **بناء ثقافة المعايير** . ترجمة عبد الحكم أحمد الخزامي، القاهرة : مطبعة إيتراك للطبع والنشر والتوزيع.

57- حبيب مؤنسي (2000) : **القراءة والحداثة : مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب .

58- حسن البنداري (1989) : **تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي** . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية

59-حسن شحاتة (1993): **أساسيات التدريس الفعال في العالم العربي**. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

60- ـــــــ (1993) : **تعليم اللغة العربية بين النظرية والتطبيق** . الطبعة الثانية ، القاهرة : الدار المصرية اللبنانية .

61-حسن مصطفي سحلول (2001) : **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها** . دمشق : منشورات

اتحاد الكتاب العرب .

62- حسني عبد الباري عصر (1991) : مستويات تعقد أسلوب الشعر وأثرها على مستويات التمكن من مهارات تذوقه لدى طلاب الصف الثاني الثانوي . **بحث مقدم إلى المؤتمر العلمي الثالث للجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس بعنوان رؤى مستقبلية للمناهج في الوطن العربي** في الفترة من 4-8 من أغسطس ، المجلد الثالث ، ص ص 1141-1166 .

63- حسين القباني (1979) : **نظرات في القصة القصيرة .سلسلة كتابك ، العدد** 125، القاهرة: دار المعارف .

64- حسين جمعة (2002) : **في جمالية الكلمة : دراسة جمالية بلاغية نقدية**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

65-ــــــ (2003) المسبار في النقد الأدبي : **دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص** . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

66-خليل الموسي(1997) : **المسرحية في الأدب العربي الحديث : تأريخ، تنظير ، تحليل** . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب .

67- ربيع شعبان حسن حسين (2000) : تباين مستوى التذوق الأدبي بتعدد سنوات الدراسة لدى عينة من طلاب المرحلة الثانوية الأزهرية . رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية التربية، جامعة الأزهر .

68- رجاء عيد (1983) : **الشعر والنغم** . القاهرة : مؤسسة كليو باترا للطباعة.

(69) رحمن غركان (2004) : **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق** . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .

70-رشدي أحمد طعيمة (1971) : وضع مقياس للتذوق الأدبي عند طلاب المرحلة الثانوية : فن الشعر . رسالة ماجستير ، غير منشورة، كلية التربية ، جامعة عين شمس .

71- ــــــــــ (1998) : **الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية إعدادها ، تطويرها، تقويمها** .القاهرة : دار الفكر العربي.

72- ــــــ (2004): **المهارات اللغوية: مستوياتها تدريسها صعوباتها**. القاهرة: دار الفكر العربي.

73- رينيه وليك ، وأوستن وارين (1991) : **نظرية الأدب** .ترجمة عادل سلامة ، الرياض : دار المريخ للنشر .

74-زكريا إبراهيم (د .ت) : **مشكلة الفن** . القاهرة : مكتبة مصر .

75- زكي نجيب محمود (1981): **قشور ولباب**. القاهرة : دار الشروق.

76-ــــــ (1983) : **في فلسفة النقد** . الطبعة الثانية ، القاهرة: دار الشروق .

77- زين الدين المختاري (1998) : **المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجًا** . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .

78- سامي الدروبي (1981) : **علم النفس والأدب**. الطبعة الثانية ، القاهرة: دار المعارف .

79- سامي مكي العاني (1983) : الإسلام والشعر . **مجلة عالم المعرفة ، العدد** 66 ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

80- سامي منير حسين عامر (1987) : **من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح** الإسكندرية : منشأة لمعارف .

81- ستانلي هايمن (د.ت) **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة .الجزء الأول**، ترجمة إحسان عباس ، ومحمد

يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة

82- سعد أبو الرضا (1977) : **نحو منهج نفسي في نقد الشعر**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

83- سعد إسماعيل شلبي (1985) : **التذوق الأدبي منهج وتطبيقه** . طنطا: مطبعة تركي .

84- السعيد السيد عبادة (1976 : **نشأة النقد الأدبي عند العرب**.القاهرة: مطبعة الأمانة .

85- سعيد خيري زكي مصطفي (2000) : العلاقة بين بعض قدرات التفكير الابتكاري والتذوق الأدبي لدى عينة من طلاب المرحلة الثانوية . رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة الأزهر .

86- سيد حامد النساج (1984): **تطور فن القصة القصيرة في مصر**. الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف.

87-سيد قطب (1990) : **النقد الأدبي : أصوله ومناهجه** . الطبعة السادسة ، القاهرة : دار الشروق .

88- شاكر عبد الحميد (1980) : العملية الإبداعية في القصة القصيرة. رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

89- ـــــــ (1993) : **الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

90-ـــــــ (1995) : **علم نفس الإبداع** . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .

91- ـــــــ (2001) : التفضيل الجمالي : دراسة في سيكولوجية التذوق الفني . **مجلة عالم المعرفة ، العدد** 267 ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

92- شفيع السيد (1987) : **البحث البلاغي عند العرب : تأصيل وتقييم**.القاهرة : دار الفكر العربي .

93- شكري محمد عياد (1986) : **دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد**. القاهرة : دار إلياس العصرية.

94-شهاب الدين محمد الأبشيهي (د .ت) : **المستطرف في كل فن مستظرف**.تحقيق محمد مهنا، المنصورة: مكتبة الإيمان .

95- شوقي ضيف (1984) : **فنون الأدب العربي : النقد** . الطبعة الخامسة، القاهرة : دار المعارف.

96- ـــــــ (1986 : **شوقي شاعر العصر الحديث** . الطبعة الحادية عشرة ، القاهرة : دار المعارف .

97- ـــــــ (1987) : **التطور والتجديد في الشعر الأموي** .الطبعة الثامنة ، القاهرة : دار المعارف .

98-ـــــــ (1987) : **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** . الطبعة الحادية عشرة ، القاهرة : دار المعارف.

99- ـــــــ (1987): **فنون الأدب العربي : المقامة** . الطبعة السادسة ، القاهرة: دار المعارف.

100- ـــــــ (1988) : **البارودي رائد الشعر الحديث** . الطبعة الخامسة ، القاهرة : دار المعارف .

101- ـــــــ (1988): **تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي**. الطبعة الثانية عشرة، القاهرة: دار المعارف.

102- ـــــــ (1988) : **دراسات في الشعر العربي المعاصر** . الطبعة الثامنة، القاهرة : دار المعارف .

103-ـــــــ (1988) : **في النقد الأدبي** .الطبعة السابعة ، القاهرة: دار المعارف .

104-ـــــــ (1990) : **البلاغة تطور وتاريخ** . الطبعة الثامنة ، القاهرة : دار المعارف .

105- ـــــــ (1990) : **الفن ومذاهبه في النثر العربي**. الطبعة الحادية عشرة ، القاهرة: دار المعارف.

106- ـــــــ (1992) : **الأدب العربي المعاصر في مصر** . الطبعة العاشرة ، القاهرة : دار المعارف .

107- ـــــــ (1992) : **البحث الأدبي : طبيعته ، مناهج ، أصوله، مصادره** .الطبعة السابعة، القاهرة : دار المعارف .

108-ـــــــ (1999) : **في الأدب والنقد** . القاهرة : دار المعارف.

109- شوقي محمد المعاملي (1989) : **السيرة الذاتية في التراث** . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية .

110- صبري عبد المجيد هنداوي (1995) : تأثير تدريس النصوص الأدبية في ضوء نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني على التذوق الأدبي لطلاب الصف الثاني الثانوي . رسالة ماجستير ، غير منشورة ، معهد الدراسات والبحوث التربوية ، جامعة القاهرة .

111-صديق بن حسن القنوجي (1978) : **أبجد العلوم : الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم . الجزء الأول** ، تحقيق عبد الجبار زكار ، بيروت : دار الكتب العلمية .

112- صفوت فرج (1989) : **القياس النفسي** . الطبعة الثانية ، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية .

113-صلاح رزق (1981) : **القصة القصيرة : دراسة نصية لتطور الشكل الفني منذ النشأة حتى سنة** 1952 . القاهرة : مكتبة دار العلوم .

114- صلاح فضل (1992) : بلاغة الخطاب وعلم النص . **مجلة عالم المعرفة، العدد** 164، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

115- ـــــــ (1992) : **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** . القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع .

116- ضياء الصديقي ، عباس محجوب (1989): **فصول في النقد الأدبي وتاريخه** .المنصورة: دار الوفاء.

117- الطاهر أحمد مكي (1987) : **الأدب المقارن: أصوله تطوره مناهجه** . القاهرة: دار المعارف.

118- طلال سالم الحديثي (1986) : الشعر ما هو ؟ في آراء حول قديم الشعر وجديده . **كتاب العربي، الكتاب الثالث عشر**، الكويت: إصدار مجلة العربي .

119- طه حسين (1986): **مع المتنبي** . الطبعة الثالثة عشرة ، القاهرة: دار المعارف.

120-ـــــــ (د.ت) : **حافظ وشوقي** . القاهرة : مكتبة الخانجي .

121- طه حسين وآخرون (1981) : **التوجيه الأدبي** .القاهرة : دار المعارف.

122- طه عبد الرحيم عبد البر (1983): **قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** . القاهرة: مطبعة دار التأليف .

123- طه وادي (1985) : **شعر شوقي الغنائي والمسرحي**. الطبعة الثالثة ، القاهرة : دار المعارف.

124-ـــــــ (1994) : **جماليات القصيدة المعاصرة** . الطبعة الثالثة ، القاهرة : دار المعارف.

125- ـــــــ (1994) : **دراسات في نقد الرواية** . الطبعة الثالثة ، القاهرة : دار المعارف .

126-عائشة عبد الرحمن (1992) : **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر** . الطبعة الثانية ، القاهرة: دار المعارف .

127- عباس محمود العقاد (1988): **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**. الطبعة السادسة، القاهرة: دار المعارف.

128-ـــــــ (2003) : **عبقرية الصديق** . القاهرة : مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع .

129-عبد الحكيم حسان (1979) : **مذاهب الأدب في أوربا ، دراسة تطبيقية مقارنة**. الطبعة الثانية، القاهرة ، دار المعارف.

130- عبد الحميد حسين (1964) : **الأصول الفنية للأدب** . الطبعة الثانية، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية.

131-عبد الحميد يونس (1966) : **الأسس الفنية للنقد الأدبي** . الطبعة الثانية ، القاهرة : دار المعرفة .

132-عبد الرءوف أبو السعد (1985): **مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي**. القاهرة: دار المعارف.

133- عبد الرازق حسين (1998) : **فن النثر المتجدد**. القاهرة : مؤسسة المختار للنشر والتوزيع. 134- عبد

الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي (1984): **مقدمة ابن خلدون** . الطبعة الخامسة، بيروت: دار القلم.

135- عبد السلام أحمدي الشيخ (1971) : **الإيقاع الشخصي في الشعر المفضل ، دراسة نفسية لعملية التذوق الفني بواسطة معاملات الارتباط** . رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

136- عبد الشافي أحمد سيد رحاب (1998) : أثر استخدام أساليب تدريسية متعددة على تنمية مهارات التذوق الأدبي لدى تلاميذ الصف الخامس الابتدائي . **مجلة كلية التربية بالمنيا** ، العدد العاشر ، ص ص 229-240 .

137- عبد العزيز حمودة (1999) : **علم الجمال والنقد الحديث**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب .

138- ـــــــ (2003) : الخروج من التيه : دراسة في سلطة النص. **مجلة عالم المعرفة ، العدد** 298 ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

139- عبد العليم إبراهيم (1996) : **الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية**. الطبعة السادسة عشرة، القاهرة: دار المعارف .

140- عبد الفتاح على عفيفي (1987) : **الذوق الأدبي أطواره : نقاده، مجالاته ، ومقاييسه**. القاهرة : مطبعة الأمانة .

144- عبد اللطيف عبد القادر أبو بكر (2002) : فعالية استخدام مدخل الطرائف الأدبية في تنمية مهارات التذوق الأدبي لدى طلاب الصف الأول الثانوي . **مجلة كلية التربية ببنها ، المجلد الثاني عشر ، العدد الخمسون** ، ص ص 251-283 .

145- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي (2001) : **فن المقال في ضوء النقد الأدبي** .الطبعة الثانية ، المنصورة : (د.ن) .

146- عبد الله الأمين النعمي (1978) : تقويم تدريس الأدب بمرحلة التعليم الثانوي العام بالجماهيرية العربية الليبية . رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية ، جامعة الأزهر .

147- عبد المجيد نشواتي (2003) : **علم النفس التربوي** . الطبعة الرابعة، عمان – الأردن : دار الفرقان للنشر والتوزيع .

148- عبد الملك مرتاض (1998) : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد . **مجلة عالم المعرفة، العدد** 240 ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

149-عبد الواحد علام (1997) : **قضايا ومواقف في التراث النقدي**. القاهرة : مكتبة الشباب .

150-عبد الوارث عسر (1976 : **فن الإلقاء** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

151- عبلة عثمان حنفي (19901) : مزيد من الحاجة نحو توضيح سيكولوجية الفن . **مجلة علم النفس ، العدد** 14 ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

152- عثمان عبد الرحمن جبريل (1989) : دراسة تحليلية للنصوص الأدبية المقررة على الصف الأخير من مرحلة التعليم الأساسي . رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة الإسكندرية.

153- عدنان ذريل (2000) : **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**. دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب.

154- عز الدين إسماعيل (1983) : **الأدب وفنونه** . القاهرة : دار الفكر العربي .

155-ـــــــ (1986) : **الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض، وتفسير ، ومقارنة** . الطبعة الثالثة، بغداد : دار الشئون الثقافية العامة .



156- عكاشة حساين شايف (1979) : اتجاهات النقد المعاصر في مصر . رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس .

157-علاء الدين حسن إبراهيم (2004) : تقويم أهداف تعليم اللغة العربية في الصفوف الثلاثة الأولى من المرحلة الابتدائية في ضوء المستويات العالمية لتعليم اللغات . رسالة ماجستير ، غير منشورة، كلية التربية، جامعة عين شمس .

158- على أدهم (1979) : **على هامش الأدب والنقد** .القاهرة : دار المعارف.

159- ــــــــ (1979: **فصول في الأدب والنقد والتاريخ** . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب .

160-على الراعي (1999) : المسرح في الوطن العربي . الطبعة الثانية ، **مجلة عالم المعرفة** ، العدد 248، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

161- على المصري (1998) : **في رحاب الفكر والأدب** : دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب

162- على النجدي ناصف (د . ت) : **القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري** . القاهرة : مكتبة نهضة مصر للطبع والنشر .

163- على عبد الحليم محمود (1979 : **القصة العربية في العصر الجاهلي** . الطبعة الثانية ، القاهرة : دار المعارف .

164-على عبد المعطي (د.ت) : **الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة** . الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية.

165- علية عزت عياد (1994) : **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**. القاهرة : المكتبة الأكاديمية.

166- عمر الدقاق ، محمد نجيب التلاوي ، مراد عبد الرحمن مبروك (1997): **ملامح النثر الحديث وفنونه** . بيروت : دار الأوزاعي.

167- فؤاد أبو حطب (1973) : التفضيل الجمالي وسمات الشخصية. **المجلة القومية الاجتماعية، العدد الأول ، القاهرة** .

168- فاخر عاقل (1987) : **مدارس علم النفس** . الطبعة الرابعة ، بيروت : دار العلم للملايين .

169- فتحي السيد محرز لطفي (2001) : أثر تفاعل مستوى التفكير الناقد مع التخصص الأكاديمي في التذوق الأدبي لدى عينة من طلاب كلية التربية جامعة الأزهر ، **مجلة كلية التربية جامعة الأزهر ، العدد** (104) .

170- فتحي عبد الرحمن جروان (1999) : **الموهبة والتفوق والإبداع** . العين – الإمارات العربية المتحدة : دار الكتاب الجامعي .

171- فتحي على يونس ، محمود كامل الناقة ، رشدي أحمد طعيمة (1996): **تعليم اللغة العربية أسسه وإجراءاته . الجزء الأول** ، القاهرة : مطابع الطوبجي .

172- فنسن لاب (1978) : **نظرية الأنواع الأدبية**. ترجمة حسن عون، الإسكندرية: منشأة المعارف.

173- فوزي عبد القادر محمد طه (1995) : أثر تكامل تعليم المفاهيم النحوية والصرفية والبلاغية على تحصيل طلاب المرحلة الثانوية الأزهرية وتذوقهم الأدبي واتجاهم نحو اللغة العربية . رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية ، جامعة الأزهر .

174- قاسم المومني (1991) : نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي . **مجلة كلية التربية ، جامعة عين شمس** ، العدد الخامس عشر .

175- كامل السوافيري (1979) : **دراسات في النقد الأدبي** .القاهرة: مكتبة الوعي العربي .

176-كريستوفر نوريس (1996) : تفكيك مفهوم العبقرية : بول دي مان ونقد الأيديولوجية الرومانسية . في العبقرية تاريخ الفكرة . تحرير نيلوبي مري ، ترجمة محمد عبد الواحد محمد، **مجلة عالم المعرفة ، العدد** 208، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

177- كمال عبد الحميد زيتون (2005) : **التدريس نماذجه ومهاراته.** الطبعة الثانية، القاهرة: عالم الكتب.

178- كمال محمد إسماعيل (1981) : **الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

179- مازن الوعر (1994) : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية . **مجلة عالم الفكر المجلد الثاني والعشرون ، العدد الثالث** ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

180- ماهر شعبان عبد الباري (2002) : تقويم مهارات التذوق الأدبي في فن النثر لطلاب شعبة اللغة العربية بكليات التربية ،رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة الزقازيق فرع بنها .

181- مجمع اللغة العربية (1985) : **المعجم الوسيط** . الجزء الأول ، الطبعة الثالثة ، القاهرة : دار المعارف .

182- محمد أبو الفضل إبراهيم ، وإبراهيم على محمد البجاوي (1988) **: أيام العرب في الإسلام** . بيروت: دار الجيل .

183- محمد أحمد العزب (1980): **عن اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية ورؤية فنية**. القاهرة: دار المعارف.

184- ـــــــــــــ (1996) : **أصول الأنواع الأدبية** . المنصورة : دار والي الإسلامية للنشر .

185- محمد السيد مناع (1994) : برنامج مقترح لتنمية تذوق الأدب العربي عند الدارسين في برامج تعليم العربية كلغة ثانية . رسالة دكتوراه (غير منشورة) كلية التربية ، جامعة المنوفية .

186- محمد المتقن (2004) : في مفهوم القراءة والتأويل . **مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث والثلاثون**، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

187- محمد بن جرير الطبري أبو جعفر (1407 هـ) : **تاريخ الأمم والملوك . الجزء الثاني**، بيروت: دار الكتب العلمية .

188- محمد بن سلام الجمحي (1974): **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني .

189- محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (د.ت) : **لسان العرب .الجزء الأول ، والرابع، والخامس**، بيروت: دار صادر.

190- محمد جابر قاسم (2005) : **معايير التفوق اللغوي للمعلم والمتعلم**. دبي : دار القلم .

191- محمد حسن المرسي (2003) : مستوى القراءة اللازم لتذوق جماليات النص الأدبي . **مجلة القراءة والمعرفة ، العدد العشرون**، ص ص 187-210.

192- محمد حسن عبد الله (1981) : **الصورة والبناء الشعري** . القاهرة: دار المعارف .

193- محمد راتب الحلاق (1999) : **النص والممانعة** : مقاربات نقدية في الأدب والإبداع . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .

194- محمد ربيع (1991 : **التعبير الوظيفي** . عمان – الأردن : دار الفكر للنشر والتوزيع .

195-محمد زغلول سلام (1973) : **دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها ، واتجاهاتها ، وأعلامها.** الإسكندرية : منشأة المعارف .

196- ــــــ (1973) : **دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها ، واتجاهاتها ، وأعلامها**. الإسكندرية : منشأة المعارف .

197- محمد زكي العشماوي (1967) : **قضايا النقد الأدبي والبلاغة** . القاهرة : دار الكاتب العربي .

198- محمد صالح سمك (1998) : **فن التدريس للتربية اللغوية : وانطباعاتها المسلكية وأنماطها العملية**. القاهرة : دار الفكر العربي .

199- محمد طه عصر (2000) : **مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب** . القاهرة : عالم الكتب .

200- محمد عبد القادر أحمد (1987) : منهج في الأدب والنصوص للصف الأول الثانوي . رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية البنات ، جامعة عين شمس .

201- محمد عبد القادر أحمد (1988) : **طرق تعليم الأدب والنصوص**. القاهرة : مكتبة النهضة المصرية

202- محمد عبيد محمد عبيد (2000) : تطوير منهج الأدب في ضوء بعض الجوانب الوجدانية في المرحلة الثانوية بدولة الإمارات العربية المتحدة . رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة عين .

203- محمد عزام (2001) : **النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي** . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .

204- محمد عناني (1991) : **الأدب وفنونه** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

205- محمد غنيمي هلال (1977) : **الأدب المقارن** . الطبعة الثالثة ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع .

206- ــــــ (د .ت) : **النقد الأدبي الحديث** .القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع .

207- محمد قدري لطفي (1945) : الاتجاهات العامة للميول الأدبية عند المراهقين المصريين . رسالة ماجستير، غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة

208- محمد لطفي محمد جاد (2003) : فعالية برنامج مقترح في تنمية مهارات التذوق الأدبي لدى طلاب الصف الأول الثانوي في ضوء نظرية النظم . **مجلة دراسات في المناهج وطرق التدريس ، العدد التسعون** ، ص ص 229-268 .

209- محمد محمد سالم (1998) : فعالية التعلم التعاوني في اكتساب طلبة المرحلة الثانوية مهارات التذوق الأدبي. **مجلة دراسات في المناهج وطرق التدريس ، العدد الخامس والخمسون** ، ص ص 9-37.

210- محمد مصطفي هدارة (1981) : **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري** . دمشق : المكتب الإسلامي .

211-محمد مندور (1996) : **الأدب وفنونه** .القاهرة : مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر .

212- محمد يوسف نجم (1980) : **المسرحية في الأدب العربي الحديث من** 1847-1914 الطبعة الثالثة، بيروت : دار الثقافة .

213-ــــــ (د.ت) : **فن القصة** .بيروت : دار الثقافة .

214- محمود تيمور (1985) : **محاضرات في القصص في أدب العرب: ماضيه وحاضره**. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية ، جامعة الدول العربية .

215- محمود ذهني (د.ت) : **تذوق الأدب طرقه ووسائله** .القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية .

216- محمود رشدي خاطر ، مصطفى رسلان (1990) : **تعليم اللغة العربية والتربية الدينية** . الطبعة السابعة ، القاهرة : دار الثقافة .

217- محيي الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي الشيرازي (1978): **القاموس المحيط .الجزء الثاني** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

218- مختار عبد الخالق عبد الاله عطية (2001) : برنامج مقترح لتدريس النصوص الأدبية باستخدام الحاسوب "الكمبيوتر" وأثره على التحصيل المعرفي وتنمية مهارات التذوق الأدبي لدى تلاميذ الصف الثاني الإعدادي . رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية التربية بسوهاج ، جامعة جنوب الوادي .

219- مريم البغدادي (1982) : **المدخل في دراسة الأدب** . جدة : شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر .

220-مصري عبد الحميد حنورة (1977): **الخلق الفني. سلسلة كتابك ، العدد** 33، القاهرة: دار المعارف.

221- ــــــــــــ (1985) :**سيكولوجية التذوق الفني**. القاهرة: دار المعارف.

222- ــــــــــــ (2000) : **علم نفس الفن وتربية الموهبة** . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر.

223 مصطفي بن عبد الله القسطنطيني الرومي الحنفي (1992) : **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون** . الجزء الأول ، بيروت: دار الكتب العلمية .

224- مصطفي رسلان شلبي (2000) : **تعليم اللغة العربية والتربية الدينية الإسلامية**. الطبعة الثالثة، القاهرة : دار الشمس .

225- مصطفي سويف (1981) : **الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة** . الطبعة الرابعة، القاهرة : دار المعارف .

226- ــــــــ (2000): **دراسات نفسية في الإبداع والتلقي** . القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

227- مصطفي يحيي (1991) : **التذوق الفني والسينما**. القاهرة : دار غريب للطبع والنشر والتوزيع .

228-نجوى محمود حسين صابر (1993) : الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري . رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية .

229- نضال الصالح (2001) : **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة** . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب .

230- هند حسين طه (1981) : **النظرية النقدية عند العرب** . بغداد : دار الرشيد للنشر .

231- وحيد السيد إسماعيل حافظ (1997) : تقويم منهج النصوص الأدبية للصف الثاني الثانوي العام في ضوء مقومات التذوق الأدبي . رسالة ماجستير، جامعة الزقازيق ، فرع بنها .

232- وزارة التربية والتعليم (1999) : **مناهج المرحلة الإعدادية** . القاهرة : قطاع الكتب.

233-ــــــ (2000) : **مناهج المرحلة الثانوية** . القاهرة : قطاع الكتب .

234- ــــــ (2000) : **التوجيهات الفنية والمناهج الدراسية الحلقة الأولى من التعليم الأساسي.** القاهرة : قطاع الكتب .

235- ــــــ (2003) : **المعايير القومية للتعليم في مصر**. المجلد الأول ، القاهرة: قطاع الكتب.

236-ول ديورانت (2001) : **قصة الحضارة : نشأة الحضارة في الشرق الأدنى** .المجلد الأول، ترجمة زكي نجيب محمود ، ومحمد بدران ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

237- وهب أحمد رومية (1996) : شعرنا القديم والنقد الجديد . **مجلة عالم المعرفة، العدد** 207، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

238- وولتر كير (2003) : **الملهاة والمأساة** . ترجمة عبد الرحمن أمين مرغلاني، القاهرة : دار الأمين .

239- يحيي إبراهيم عبد الدايم (1974): **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**. بيروت: دار النهضة العربية .

240- يوسف قطامي (1990): **تفكير الأطفال: تطوره وطرق تعليمه**. عمان - الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع .

241- يوسف ميخائيل أسعد (1983) : **سيكولوجية الإلهام**. القاهرة: مكتبة غريب .

242- ـــــــــــ (1997): **تذوق الجمال لتعيش سعيدًا**. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

243- يوسف نور عوض (1994) : **نظرية النقد الأدبي الحديث**. القاهرة: دار الأمين .

ثانيًا : المراجع الأجنبية:

(244)Frank ,Marcella (1997):An Interactive procedure for developing literary appreciation and language skills .A Paper Presented at the annual meeting of teachers of English to speakers of other languages (11-15 March) , Orlando

(247) Koralewski, John (2000):Standards in the classroom: How teachers and students negotiate learning .New York :Teacher College Press.

(248) Le Melieu ,Paul (1999):Language arts content standards Department of Education State of Hawaii

(249)Lou Mccloskey ,Marry (2003).Standards ,rubrics and Exemplars :Key terms In Standards development Workshop :Rubrics and exemplars for effective Assessment ,Cairo :The Integrated English Language Teaching Program II .

(250)Marzano ,Robert J& John S. ,Kendall (2003):Why do we need standards? Available on :www.ascd.org/puplications/books ,

(251),Moran ,E. et al (1980).Creativity in young children.Educational Resource Information Center (ERIC) ,Ed 3060008

(252)Office of Curriculum and Standards (2002). South Carolina English language arts curriculum standards 2002,South Carolina :South Carolina Department of Education .

(253)Poly ,P. C.(1955) :Measuring the appreciation of literature .English journal , vol.24.

(254)Reid ,Joy M.(1988) :The Process of composition. Englewood Cliffs ,New Jersey, Prentice Hall Regents .

(255) Riley ,P.(1985) :Discourse and learning .London: Longman group uk Limited

(256)The New Encyclopedia Britannica (1994): Literature .Chicago :Encyclopedia Britannica ,Inc.

(257)The Oxford English Dictionary (1970). Literature. Oxford ,The Clarendon Press.

(258)Tardif ,T.Z. & Sternberge, R. J. (1993):What dowe know about creativity .In The Nature of creativity .Sternberge, R. J. (Ed) ,New York :Cambridge University Press .

(260).Torrance ,E.P.(1962) :Guiding creative talent .Englewood Cliffs ,New Jersey: Hall of India.

(261)Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of The English Language (1994): Literature .New York :Dilithiumn Press

(262)Wilkinson ,Andrew (1975): Language and Education .Oxford ,Oxford University Press.